

THE ART EXHIBITION CATALOGUES OF
THE NATIONAL MUSEUMS OF FRANCE

Published on microfiche by:

Chadwyck-Healey Ltd
21 Bateman Street
Cambridge CB2 1NB
England

Somerset House
417 Maitland Avenue
Teaneck, NJ 07666
USA

Date of publication and production of master: 1977

Series: The purpose of this series is to make available those catalogues that have lasting interest through their text or their illustrations. Catalogues and cumulations of titles in the series are available from the publishers.

Serial numbers: Each title is identified by a three-part serial number. The first part of the serial number designates the sales list in which the title was first announced. The second part indicates the agent of publication, i.e. the museum, gallery or organisation that was responsible for the publication of the catalogue. The third part of the serial number is the number allotted to that title.

Copyright of the original edition: Editions des Musées nationaux-Paris-France. The microfiche edition is published by permission of the Editions des musées nationaux-Paris-France.

Technical data:

Producing laboratory: NCR Ltd, Boreham Wood, Herts, England.

List 12

25068^L



PARIS: Louvre.

Cathédrales

SCULPTURES VITRAUX
OBJETS D'ART MANUSCRITS
DES XII^e ET XIII^e SIECLES

MUSEE DU LOUVRE
FEVRIER AVRIL

1962



62.178

Monsieur le Directeur,

L'Exposition dont j'ai l'honneur de vous soumettre le Catalogue est la suite prévue de l'assemblée de chefs-d'œuvre romans des Musées de Province présentée au Département des Sculptures en 1957. Mais elle se développe suivant un programme plus vaste.

Il nous est apparu en effet qu'au delà de l'impondérable frontière entre l'art roman et l'art gothique, il convenait de ne pas se limiter au strict domaine des Musées de France dans le choix des œuvres du patrimoine national. L'accord sur ce principe de M. le Directeur général de l'Architecture, suivi de la collaboration active et efficace du service des Monuments historiques a donc permis, grâce aux apports venus des églises et des Musées de l'Œuvre, une noble évocation de l'art né en Île-de-France au milieu du XII^e siècle et qui s'épanouit durant le XIII^e siècle au rythme des grands chantiers de Cathédrales.

L'Exposition romane exaltait la renaissance du relief dans le monde occidental chrétien ; avec l'Exposition « Cathédrales » c'est la rentrée en scène triomphale de la statuaire que nous illustrons, de l'altière fiction des statues-colonnes au naturalisme savoureux de la Vierge sage de Strasbourg.

Sans doute le génie le plus authentique des sculpteurs gothiques se dégage des façades respectées par le temps et les hommes ; mais la réunion provisoire au Louvre des épaves de monuments moins heureux pourra, nous l'espérons, être émouvante et instructive, soit qu'elle révèle des nuances de style ou qu'elle suggère des ensembles disparus, tels ces jubés tendus en avant des chœurs, qui introduisaient la sculpture au sein de la Cathédrale.

Plusieurs vitraux sont présentés en accompagnement indispensable de ces pierres. Par ailleurs, le titre en quelque sorte symbolique de notre Exposition nous a conduit à ne faire appel à l'objet d'art que pour signaler l'hypothèque mise par l'art monumental sur les domaines de l'ivoirier, de l'orfèvre ou du feronnier. Dans ce même esprit, quelques manuscrits à peintures figurent aussi, grâce à la bienveillance de M. l'Administrateur général de la Bibliothèque nationale.

Veuillez agréer, Monsieur le Directeur, je vous prie, l'expression de mes sentiments de très fidèle dévouement.

PIERRE PRADEL,
Conservateur en chef du Département des Sculptures.

Lu et approuvé :
HENRI SEYRIG,
Membre de l'Institut, Directeur des Musées de France.

Préface.

« Cathédrales » ! Est-il un plus beau titre, plus prestigieux, plus évocateur de tout un passé glorieux ? C'est là tout un programme et nous sommes heureux de pouvoir dire notre reconnaissance à tous ceux qui, dans le cadre des Musées de France, aussi bien que dans celui des Monuments Historiques, ont apporté leur aide à l'organisation de cette Exposition. Je me réjouis particulièrement de voir se réaliser par mon successeur et ami Pierre Pradel des rêves lointains de notre cher Paul Vitry et de moi-même ; et je saisis cette occasion de le féliciter vivement ainsi que ses collaborateurs Gérard Hubert, Mlles Michèle Beaulieu et Françoise Baron, toutes deux spécialistes de l'histoire de la sculpture française du Moyen-Age. Pour mener à bien cette tâche, il a fallu choisir dans les Maisons de l'Œuvre et dans les Musées de province les pièces les plus rares, et en même temps les plus représentatives de la formation et de l'évolution de l'art français de la deuxième moitié du XII^e et du XIII^e siècle.

Cet art qui devait couvrir le monde chrétien, apparaît en Ile-de-France et dans le domaine royal, dès avant le milieu du XII^e siècle et se développe rapidement. Paris est déjà la capitale du royaume ; ses Ecoles sont célèbres, elles surclassent même celles de Chartres et de Laon. De tous côtés, on accourt pour écouter les maîtres les plus fameux. « La France est le four où cuit le pain intellectuel de l'humanité, » proclame au milieu du XIII^e siècle le légat

Eudes de Châteauroux. « Paris, dira Innocent VI en 1245, est le creuset, où l'or vient se fondre. » Dans ce pays d'Ile-de-France, naturellement fertile, pays de la belle pierre facile à travailler, et en même temps résistante, s'étendait la Paix du roi, et avec elle, la prospérité et la richesse mère des arts. Au début du XIII^e siècle, les principales Cathédrales du royaume sont construites, ou en cours de construction, et l'on a souvent remarqué qu'à mesure que s'étendra la domination du roi, s'ouvriront de nouveaux chantiers autour de cette terre privilégiée qui donnait à la France entière « non seulement sa loi et son unité politique, mais les deux instruments de sa civilisation et de sa prépondérance en Europe : une langue littéraire d'une incomparable clarté et une formule d'art originale » (Luchaire).

L'enthousiasme des foules pour la maison de Dieu qui est aussi la maison de tous les fidèles, explique la grandeur et la richesse des Cathédrales. Mais les charges étaient lourdes et bien souvent, l'on dut s'arrêter faute d'argent. C'est ce qui explique que les Cathédrales ont été si longues à construire : cinquante ans pour Chartres, soixante pour Amiens, quatre-vingt pour Paris, quatre-vingt-dix pour Reims, cent pour Bourges; celle de Beauvais n'a jamais été terminée.

Le maître du chantier, âme de la construction, est l'architecte, tailleur de pierre ou charpentier, connaissant tous les métiers du bâtiment, choisi comme le plus habile et le plus savant, formé par de nombreuses années d'apprentissage, par de longues randonnées d'un chantier à l'autre. Comme l'architecte Villard de Honnecourt au XIII^e siècle dans son album qui nous a été heureusement conservé et qui figure à l'Exposition, il a noté au fur et à mesure de ses déplacements, des procédés nouveaux, des recettes de toutes sortes, des plans et des élévations, des statues et des bas-reliefs, des machines et des engins destinés à hisser les matériaux jusqu'aux plus hauts échafaudages.

Choisi comme architecte, le chef vivra sur le chantier qu'il ne pourra quitter, dans une maison proche de la loge et de la Chambre aux traits, dessinant à grandeur d'exécution l'appareil, les tailles des profils, des assemblages, et mettant la main à la pâte lorsque cela est nécessaire.

Nous connaissons, surtout pour le XIII^e siècle, les noms et l'activité de quelques-uns d'entre eux, parfois de grands personnages protégés par des évêques, abbés, seigneurs, parfois même amis du roi, comme Eudes de Montreuil auprès de saint Louis, et plus tard, Raymond du Temple auprès de Charles V. Leur nom nous est parvenu gravé dans des inscriptions solennelles; tel celui de Jean de Chelles au croisillon sud de Notre-Dame de Paris commencé le 12 février 1258. Pierre de Montreuil, le grand architecte de la Sainte-Chapelle du Palais (1245-1248), de Saint-Germain-des-Prés (1239-1255), de Saint-Denis (1247), lui succéda à Paris en 1260. Il mourut le 17 avril 1267

et fut enterré ainsi que sa femme Anne dans la chapelle de la Vierge de Saint-Germain-des-Prés qu'il avait construite; sa pierre tombale portait qu'il était « prince des maîtres tailleurs de pierre ». Il était le frère d'Eudes de Montreuil et l'oncle de Raoul de Montreuil qui termina la nef de Saint-Denis. Les Montreuil, Pierre, Eudes, Raoul, ont vraiment été les architectes du roi.

Mentionnons encore Pierre de Chelles, Jean Ravy et son neveu Jean le Bouteiller, dont les noms sont gravés sur la clôture du chœur de Notre-Dame de Paris. Les noms des architectes se lisent aussi sur les labyrinthes réservés dans le dallage à l'entrée de la nef : Robert de Luzarche, Pierre et Renaud de Cormont à Amiens; Jean d'Orbais, Jean le Loup, Gaucher de Reims, Bernard de Soissons et Robert de Coucy à Reims; sur les pierres tombales, comme celles de Jean Deschamps dans la Cathédrale de Clermont, de Hugues Libergier à Saint-Nicaise de Reims, de Jean Vast dans la Cathédrale de Beauvais. Tels sont les maîtres de cet art gothique dont nous pouvons suivre les progrès de Saint-Denis à Strasbourg.

L'art gothique est caractérisé par l'emploi de voûtes sur croisée d'ogives contrebutées par des arcs-boutants, par l'emploi systématique de l'arc brisé, et aussi, par un esprit nouveau qui répond aux aspirations de la deuxième moitié du XII^e et du XIII^e siècles. Celles-ci se traduisent par l'élancement des lignes vers le haut, par la quête de la lumière, d'essence divine, affirmaient Suger et les symbolistes, par la légèreté de la construction qui entraîne une économie de matériaux, mais exige, de la part du constructeur, une connaissance approfondie d'une technique particulièrement délicate.

Les progrès de cette technique s'affirment d'année en année dans toutes ces Cathédrales qui forment une couronne autour de Notre-Dame de Paris. Tout d'abord, les Cathédrales de la deuxième moitié du XII^e siècle : Senlis, construite en face du Palais royal cher aux premiers Capétiens, de 1153 jusqu'à la dédicace du 16 juin 1191; Noyon, vers 1150-1200; Laon, du même temps, mais dont le chœur a été agrandi après 1205; Meaux; Paris, dont le chœur, le transept et la nef ont été élevés par l'évêque Maurice de Sully, de 1163 à 1196, et la façade par ses successeurs de 1200 à 1245; toutes sont ou étaient des Cathédrales à tribunes : le rôle de celles-ci était surtout de maintenir l'équilibre des voûtes hautes.

La découverte, à la fin du XII^e siècle et l'usage raisonné, au début du XIII^e siècle, des arcs-boutants lancés comme de grands bras de pierre pour contrebuter les poussées des voûtes, va permettre de monter plus haut ces voûtes et d'agrandir davantage les fenêtres. Avec ses doubles collatéraux et son absence de transept et de grandes chapelles rayonnantes, ce qui l'apparente à Notre-Dame de Paris, la Cathédrale de Bourges présente, au début du XIII^e siècle, un parti magnifique et un éclairage sans pareil, une légèreté, une

gradation des lignes vers le haut, qui en font un des chefs-d'œuvre de l'art gothique; parti que reprendra l'architecte du chœur de la Cathédrale du Mans (1217-1254). Le type de la Cathédrale sans tribune, dont un exemple se voit déjà à Sens au milieu du XII^e siècle, va s'épanouir à Chartres de 1194 à la dédicace de 1260, à Soissons et dans les Cathédrales classiques de Reims — commencée en 1211 —, Amiens — 1220 — et Beauvais — 1227. La hauteur du grand vaisseau s'élève de 30 m à Sens, à 34 m 65 à Chartres, 37 m à Bourges, 38 m à Reims; jusqu'à 42 m à Amiens et 48 m à Beauvais. Mais ici on était allé trop loin; une partie des voûtes du chœur s'effondra en 1284, et il fallut reconstruire !

Ces grandes Cathédrales seront imitées dans la deuxième moitié du XIII^e siècle, un peu par toute la France — et, pourrait-on ajouter, dans tout le monde chrétien —; à Nevers, Moulins, Auxerre, Evreux, Coutances, Tours et Nantes; à Clermont-Ferrand, Limoges, Narbonne et Rodez — quatre Cathédrales construites par l'architecte Jean Deschamps et son fils Pierre, sans doute originaires de Picardie —; à Bayonne, Bordeaux, Toulouse, Metz; et à Strasbourg, dont la radieuse façade commencée le 25 mars 1277 est l'œuvre d'Ervin de Steinbach.

Naturellement, je ne saurais signaler toutes les sculptures ici réunies pour le plus grand intérêt des archéologues et des historiens d'art, — car certains rapprochements nous ouvrent des horizons nouveaux. Je voudrais seulement, en m'appuyant sur quelques œuvres présentées avec un souci de chronologie et de groupement qui facilite notre tâche, rappeler les grandes lignes de cet art des Cathédrales, art gothique monumental qui triomphe au XIII^e siècle, le siècle de saint Louis qui a conféré à la France pour toujours une place d'honneur parmi toutes les nations.

Ce XIII^e siècle s'annonça dès la seconde moitié du XII^e siècle; j'ai déjà cité ces mots de Rodin : « Toute la France est dans les Cathédrales, comme toute la Grèce est en raccourci dans le Parthénon... Les Cathédrales françaises sont nées de la nature française. C'est l'air, à la fois si léger et si doux de notre ciel qui a donné aux artistes leur grâce et affiné leur goût. »

Qui n'a admiré, à travers les arbres de la forêt qui l'enveloppe, la Cathédrale de Senlis et sa flèche élancée; ou bien, dominant la plaine, la silhouette de la Cathédrale de Laon dressée comme la carène d'un vaisseau fantastique échoué sur la colline; la puissante façade de Notre-Dame de Paris; la décoration de dentelle de celle de Reims; la masse superbe du chevet d'Albi et de son donjon; la nef d'Amiens, parfaite de logique et de mesure, d'une élégance suprême qui en fait le « Parthénon français »; la large et lumineuse nef de Bourges prolongée par ses doubles collatéraux; et celle de Chartres, la plus

attirante de toutes par la noblesse de sa construction, la beauté de ses verrières et de ses sculptures, plus encore par ses proportions humaines qui en font la Cathédrale par excellence, celle où chaque année se presse la foule des étudiants et des pèlerins. Accueillis par le Christ de l'Apocalypse, la Vierge et les saints du Portail royal et des brillantes verrières hautes et basses de la nef, du transept et du chœur, ils pénètrent dans un monde merveilleux : « La Cathédrale est action de grâce, suivant la belle expression d'André Malraux; elle offre à Dieu la Création devenue chrétienne. »

Dans le calme et le recueillement, à l'abri des tempêtes et des tristesses de la terre, au soir d'un long voyage, le pèlerin jouit pleinement de la grandeur et de la douceur de l'heure. La Cathédrale est faite pour tous. Vaste, haute, élancée, elle abrite des foules immenses grâce à la croisée d'ogives qui permet d'élever de plus en plus haut des voûtes de plus en plus légères sur des vaisseaux de plus en plus larges. L'architecte, sûr de ses moyens et de sa technique, ouvre de larges fenêtres qui occupent tout l'espace libre entre les colonnes qui portent les voûtes hautes, fenêtres par où pénètre la splendeur de la lumière dans une atmosphère chaude et dorée, où chatoie l'éclat des verres de couleur, brillants comme des pierres précieuses.

La Cathédrale est la figure de la Jérusalem céleste, l'image du Paradis, dont le portail est l'entrée, enrichie de statues et de bas-reliefs peints et dorés; la nef accueille la foule des fidèles qui vient s'y blottir, s'y rassurer, s'y informer. La voix de saint Bernard s'est fait entendre, les monstres du bestiaire roman ont disparu, et l'iconographie est définitivement fixée dans les *Sommes* et les *Miroirs* de la fin du XII^e et du XIII^e siècles où, dans une atmosphère calme et idéale, tout est défini pour l'Eternité; la composition plus nette exprime avec harmonie une pensée plus simple.

Pour exécuter ce programme merveilleux et faire connaître à la foule des fidèles tout ce que l'on doit savoir, tout ce que l'on doit croire, la sculpture se transforme. C'est encore en Ile-de-France et dans le domaine royal où s'était formée l'architecture gothique que se voient les premiers essais de cette nouvelle sculpture. Un air nouveau circule dans la société, les communes s'affranchissent, les corps de métier s'organisent, les Universités jettent les fondements des connaissances humaines, les logiciens raisonnent sur les principes révélés; une langue nouvelle, la française, s'impose peu à peu. Les artistes ne se contentent plus de répéter des formules d'atelier; ils apprennent à aimer la nature, les fleurs des champs, et les feuilles des bois que chantera bientôt saint François d'Assise. Ils en tireront la base d'une grammaire ornementale nouvelle; il leur faudra près d'un demi-siècle pour se déshabituer de la feuille d'acanthé desséchée, et pour vivifier le décor par ces motifs pris à l'égantier, à la vigne, au cresson, à la fougère, au chêne et à l'érable, qui s'épa-

nouissent au début du XIII^e siècle à la façade de Notre-Dame de Paris. Le sculpteur imite d'abord les bourgeons et les feuilles naissantes du premier printemps; au XIII^e, les bourgeons enflent, éclatent et les feuilles se développent; au XIV^e, ce seront de véritables bouquets de rameaux feuillus, des branchettes chargées de fleurs et de fruits.

Cependant, le corps humain n'est plus traité en fonction du rôle qu'il occupe dans le cadre architectural qui l'enveloppe, mais pour soi, dans ses proportions naturelles, ses attitudes vraies, ses gestes réels. Aux trumeaux, aux ébrasements des portails se dressent de grandes statues appuyées à la colonne, taillées dans la même pierre qu'elle; elles s'allongent comme elle en une raideur voulue. Cette formule de la statue-colonne, née à Saint-Denis et au Portail royal de Chartres vers 1150, triomphe dans les églises, cathédrales et abbaciales de la seconde moitié du XII^e siècle : Corbeil, Bourges, Cambrai, Saint-Bénigne de Dijon, Autun, Le Puy, Albi, Toulouse, pour ne parler que des statues groupées pour cette Exposition.

A l'agitation de la sculpture romane, s'oppose l'apaisement de la statuaire gothique, la détente dans les gestes et les attitudes. Ces statues trop longues, trop raides, s'assouplissent vite et ne conserveront plus que cette noblesse idéale, ce calme, cette sorte de réserve que doit garder la statuaire monumentale. Elles sont représentées ici auprès de notre retable de Carrières-Saint-Denis, la belle Vierge de Saint-Martin-des-Champs aujourd'hui à Saint-Denis, la Vierge de Gassicourt près de Mantes, le Couronnement de la Vierge de l'église Saint-Yved de Braine, commencée vers 1205 et terminée pour la dédicace du 31 août 1216. De la porte centrale de Notre-Dame de Paris, parmi les morceaux préservés lors de la restauration de Viollet-le-Duc, et exposés au Musée de Cluny, sont venus au Louvre quelques morceaux remarquables de la Résurrection des morts. Signalons encore les fragments du tombeau de saint Mayeul à Souvigny, sculpté vers 1175 sous l'influence du Portail royal de Chartres. Les belles têtes de Senlis, l'une de la fin du XII^e, l'autre, sœur de celles du transept de Chartres, du début du XIII^e, et l'extraordinaire tête de Mantes, d'un art plus personnel. C'est alors le triomphe de l'art gothique, à Bourges, à Amiens, à Reims et dans tant d'œuvres exécutées sur les chantiers des grandes Cathédrales comme le Christ du Jugement dernier entre la Vierge et saint Jean, de Thérouanne, aujourd'hui à Notre-Dame de Saint-Omer.

Parmi les rapprochements heureux de cette exposition, un des plus intéressants est celui des quatre jubés du milieu et de la seconde moitié du XIII^e siècle. Du jubé de Chartres, exécuté entre 1250 et 1260, avant la dédicace du 24 octobre de cette dernière année, provient notamment l'admirable Vierge de la Nativité, étendue sur son lit, qui, dans un geste tout maternel, écarte le lange de son nouveau-né pour mieux l'admirer, et dont le regard

se voile de tristesse car, dans le lointain, elle aperçoit le corps de son divin Enfant cloué sur la Croix. Du jubé de Notre-Dame de Paris, sculpté ainsi que la clôture du chœur entre 1300 et 1351, par Pierre de Chelles, Jean Ravy et son neveu Jean le Bouteillier, il ne reste, outre les travées droites de la clôture encore en place, que quelques fragments. Le jubé du Bourget, au bord du lac du même nom, est au contraire très bien conservé, nous en verrons plusieurs panneaux du milieu du XIII^e siècle. Enfin, la reconstitution d'une partie du jubé de Bourges, qui remontait à la fin du XIII^e siècle nous retiendra particulièrement. M. Pierre Pradel a réuni là les plus beaux morceaux conservés au Musée du Louvre, au Musée de Bourges et dans la cathédrale où l'architecte Gauchery a procédé à un reclassement : les figures de saint Pierre et de saint Paul sont surmontées de la Crucifixion, entre le Portement de Croix et la Descente de Croix; plus à gauche, le Baiser de Judas, singulièrement émouvant — le Christ paraît s'affaisser sous le poids immense du baiser du traître — et, à droite, la Descente aux Limbes, le Léviathan et la Bouilloire de l'Enfer. Les scènes, comme à la Sainte-Chapelle de Paris, se détachent sur un fond mosaïqué de verres.

Signalons encore le saint Pierre du Musée d'Epinal, l'Annonciation des Cordeliers de Toulouse, aujourd'hui au Musée des Augustins, les bustes des Musées de Metz et de Besançon qui montrent une certaine unité à travers toute la France et, pourrions-nous ajouter, à travers toute l'Europe chrétienne, dans cet art du XIII^e siècle.

Voici encore, à la fin du XIII^e siècle, et aux limites du XIV^e, qu'ils amorcent d'incontestables chefs-d'œuvre. Le Couronnement de la Vierge du tympan de la Commanderie de l'Hôpital (Aube), aujourd'hui au Musée de Troyes, des têtes et des fragments ramassés après les bombardements de l'autre guerre dans les ruines de la Cathédrale de Reims et conservés au Musée de l'Œuvre. On y a joint la « Synagogue » qui se dressait en pendant à l'« Eglise » au sommet de la façade sud du transept; l'architecte en chef, Bernard Vitry, vient de la déposer, pour la réparer — elle a échappé aux bombardements — et nous avons ainsi une occasion unique d'admirer cette figure de jeune femme, les yeux bandés, les lèvres gonflées, triste et boudeuse; œuvre sans doute du maître Gaucher de Reims (1247-1255) ou de son successeur Bernard de Soissons qui fut maître de l'œuvre à Reims de 1255 à 1290. Enfin, quelques grandes statues venues de Strasbourg, nous conduisent de l'art du XIII^e siècle à celui du XIV^e, notamment le Tentateur et la Vierge sage de la parabole de l'Evangile, dressés, sans doute un peu avant l'incendie de 1298, de chaque côté des ébrasements de la porte de droite de la façade occidentale.

Malgré le grand nombre de chefs-d'œuvre présentés, l'Exposition fut

restée incomplète si M. Pradel ne nous avait montré un exemplaire particulièrement typique de l'art funéraire: un gisant de l'abbaye de Fontevrault fondée par la reine Aliénor où reposent ses restes à côté de ceux de son mari, le roi Henri II Plantagenet et de leur fils Richard Cœur de Lion. La reine, morte en 1204, est représentée étendue sur un lit, drapée, enveloppée dans un grand manteau aux plis nombreux et minces.

Je voudrais, en terminant, rappeler ce qu'étaient ces sculpteurs imagiers, auteurs de tant de chefs-d'œuvre : des tailleurs de pierre, des artisans. Dans le *Livre des Métiers* rédigé en 1268 par le prévôt de Paris, Etienne Boileau, tous sont confondus. Seuls se trouvent signalés à part les « peintres et tailleurs d'images et ceux qui taillent crucifix ». Les sculpteurs ont l'autorisation de travailler le bois, l'os, le cuir, l'ivoire, la pierre, le marbre enfin dont l'exécution est plus fine avec des passages plus délicats. L'apprentissage est de huit ans et nul ne peut avoir un second apprenti avant que le premier ait sept ans de service. On ne travaille ni la nuit ni les jours de fêtes. Le Maître doit lui-même exécuter le Crucifix et les objets du culte, ce pourquoi il est exempté du guet. On ne doit pas ajouter de pièces au bloc destiné à être travaillé; seul le Crucifix a trois pièces; le corps et les bras. Aux XII^e-XIII^e, les imagiers se groupent en confréries, en corps de métier, et, plus tard, au XVI^e siècle, en corporations.

Un des points sur lesquels insiste particulièrement le règlement, c'est qu'aucune statue ou bas-relief ne peut sortir de l'atelier sans avoir été « estoffé », c'est-à-dire recouverte d'un enduit d'huile de lin et de blanc de céruse sur lequel seront disposées de « fines couleurs ». Car toutes les statues, à l'intérieur comme à l'extérieur, étaient peintes; çà et là apparaissent encore quelques traces de couleur, et les textes sont nombreux qui confirment les rapports étroits de la peinture et de la sculpture, la première rehaussant et protégeant la deuxième. Au milieu du XIII^e siècle, les textes signalent la Vierge « dorée » de la façade de la Cathédrale de Chartres. L'évêque arménien Martyr qui, au XIV^e siècle, visite Paris, admire la façade de la Cathédrale toute rehaussée de couleurs, et la compare à une grande miniature. Nous savons qu'à la Sainte-Chapelle de Paris on repeignait les sculptures tous les cinquante ans. Avant le milieu du XIII^e siècle, la peinture ne fait guère que sertir les formes de la sculpture, souligner la silhouette par un trait plus ou moins large, plus ou moins foncé, comme dans les chapiteaux de la crypte de Saint-Aignan d'Orléans et dans les grands portails romans à Vézelay, Autun, Moissac et Conques. C'est vers 1150 que la coloration s'empare de la statuaire; les statues de Corbeil au Louvre comme celles du Portail royal de Chartres étaient peintes de tons clairs, les bijoux rehaussés d'or, les chairs peu colorées, presque blanches, avec des traits en brun rouge. Les statues des Plantagenet à Fontevrault portaient encore leurs anciennes peintures lorsqu'elles furent déterrées. La Vierge de Verneuil-

sur-Avre conserve ses couleurs anciennes.

Au XIII^e siècle la coloration est plus naturelle; les tons rouge, bleu, blanc, noir, rose, brun sont posés à plat sur les vêtements et les chairs, clairs et brillants sur les reliefs, foncés dans les fonds, distribués avec la même habileté que dans les verrières. Enfin au XIV^e siècle ces accents seront moins vifs et le dessin l'emportera sur la couleur.

Si la présente Exposition fait ressortir des caractères particuliers de telle ou telle province ou révèle des morceaux oubliés dans l'ombre de telle Cathédrale, il n'en ressort pas moins une impression d'unité certaine, en architecture comme en sculpture. Sauf quelques rares exceptions comme Poitiers, Albi, Montauban, les Cathédrales de France appartiennent à une grande famille née en Ile-de-France et dans le Domaine royal et qui, venue de Chartres et de Senlis s'épanouit magnifiquement à Reims et à Amiens et porte au plus haut degré de la perfection une composition et une décoration que remplit souverainement toute la pensée du Moyen-Age, pensée mystique, religieuse, théologique, pensée sociale aussi, dans une iconographie illustrant l'Ancien et le Nouveau Testament. Ces magnifiques monuments élevés par des maîtres de génie forcèrent aussitôt l'admiration de tous : toutes les provinces de France, tous les pays de l'Europe chrétienne rêvèrent d'avoir des Cathédrales aussi monumentales, aussi belles, aussi riches. Tous les artistes, peintres et miniaturistes, tapissiers, orfèvres, émailleurs, ivoiriers, fondeurs et sculpteurs s'efforcèrent d'en reproduire les traits dans leurs œuvres.

Par l'ampleur de sa composition, comme par l'élancement de ses lignes vers le ciel, par la qualité artistique et la valeur iconographique de sa décoration peinte et sculptée, par la beauté de ses statues et l'éclat de ses verrières, la Cathédrale gothique est vraiment la « Somme » de l'esprit et de la pensée du Moyen-âge.

MARCEL AUBERT,
Membre de l'Institut.

Sculptures



De Saint-Denis à Senlis. Seconde moitié du XIII^e siècle.

Au cours des années 1137-1140, Suger fit exécuter au portail occidental de l'église abbatiale de Saint-Denis une admirable décoration sculptée, qui marque le commencement de la sculpture gothique. Cette décoration a exercé une influence considérable, non seulement sur les grands monuments, mais même sur les sculptures de dimensions restreintes : témoins le rétable en pierre provenant de l'église de Carrières-sur-Seine et la statue de la Vierge à l'Enfant en bois polychromé, qui a appartenu à l'ancien monastère parisien de Saint-Martin-des-Champs.

Malheureusement la façade de Saint-Denis a été gravement mutilée : il subsiste une partie de l'ornementation des ébrasements des portes, notamment les colonnettes délicatement ouvragées qui sont présentées ici, mais les statues-colonnes, qui formaient comme une haie d'honneur au seuil de la basilique, ont été abattues au XVIII^e siècle. On aura néanmoins une idée de ce qu'étaient ces statues en examinant les deux personnages, d'une époque plus avancée il est vrai, qui ont échappé à la démolition de Notre-Dame de Corbeil.

Les statues-colonnes, figures graves et pensives, à l'élégance un peu raide, s'harmonisaient fort bien avec les lignes verticales de l'architecture gothique. Aussi dans la plupart des régions de la France les artistes de la deuxième moitié du XII^e siècle ont-ils peuplé les cloîtres et surtout les portails

de statues imitées du portail occidental de Saint-Denis et du Portail Royal de la Cathédrale de Chartres.

On comprend ainsi les analogies entre une tête coiffée d'un bonnet côtelé, découverte à Saint-Denis, et la tête du Musée archéologique de Dijon, seul vestige de la statue de saint Bénigne qui se dressait jadis à l'entrée de l'actuelle Cathédrale de Dijon. Mais l'expansion de l'art de la région parisienne n'a pas réduit à néant les qualités d'initiative et d'originalité des artistes locaux : les statues en ronde-bosse du tombeau de saint Lazare, à Autun, en apportent la preuve.

Dans le Berry et le Bourbonnais les sculpteurs ont pris pour modèles les monuments de l'Île-de-France, aussi bien à Bourges qu'à Souvigny, sans proscrire les techniques de la Bourgogne romane.

Vers le Nord, à Cambrai, la destruction de l'ancienne Cathédrale nous a privé de morceaux du plus haut intérêt, mais la statue de femme du Musée demeure un curieux exemple de statue-colonne dans un centre artistique situé aux limites du royaume capétien et de la région mosane. Elle offre avec le puissant torse du Musée de Lille un contraste frappant.

A l'Est, deux bustes d'homme, conservés aux Musées de Metz et d'Epinal, pourraient bien attester que l'art des statues-colonnes a rayonné jusqu'en Lorraine.

Le Midi, lui aussi, a été séduit par le prestige des ateliers du domaine royal. Les Musées du Puy, de Toulouse et d'Albi ont confié à l'Exposition de petites statues-colonnes. La ville de Toulouse elle-même, l'un des berceaux de notre sculpture romane, n'a pas échappé à l'action de l'Île-de-France. Toutefois, si le sculpteur de l'ancienne porte du cloître de la Daurade (au Musée des Augustins de Toulouse) s'est souvenu des programmes du Nord, il a donné à l'interprétation un accent très personnel : la Vierge à l'Enfant, sous son riche édicule, rappelle la Vierge du Portail Royal de Chartres, mais son attitude est moins hiératique. D'une exécution encore plus fine est une autre sculpture du Musée de Toulouse, l'Annonciation, dite des Cordeliers, qui doit d'ailleurs être placée à la fin du ^{xiii}e siècle ou au commencement du ^{xiii}e.

Depuis un certain temps déjà on s'orientait dans les grands édifices de la France du Nord vers une manière plus libre et plus souple que celle des premières œuvres gothiques. Après les transformations du siècle suivant, il est difficile d'apprécier exactement l'importance de la sculpture du ^{xiii}e siècle à Notre-Dame de Paris; toutefois, sur deux fragments de statues-colonnes, remis au Musée de Cluny, il est indéniable que des tendances nouvelles s'affirment. Ces tendances se développent dans le dernier quart du siècle aux

façades des Cathédrales de Senlis et de Sens et à celle de la collégiale de Mantes : les belles pièces envoyées par les collections publiques de ces villes sont les précieux témoins d'une évolution qui prélude au magnifique épanouissement de la sculpture gothique après les premières années du XIII^e siècle.

ANDRE LAPEYRE,
Sous-Directeur honoraire du Service des Monuments Historiques.



1.2. COLONNETTES ORNEES DE FEUILLAGES ET DE GALONS PERLES.

Provenant du portail de la façade occidentale de la basilique de Saint-Denis.

Pierre. Hauteur 1 m 80. Diamètre 0 m 13.

MILIEU DU XII^e SIÈCLE.

Musée de Cluny.

Ces fragments ont figuré après la Révolution au Musée des Monuments français (n° 523 du Cat. de Lenoir, gravé dans le *Musée des Monuments français*, t. II, pl. 61) agrémentés de bases fantaisistes. Ils furent renvoyés à Saint-Denis en 1816, récupérés pour le Musée du Louvre en 1881, répartis en 1914 entre le Musée du Louvre et le Musée de Cluny où ils ont été réunis en 1955.

Le décor en spirales à perles, dents de scies, feuillages et fleurettes est à rapprocher de celui des colonnettes dressées entre les statues du Portail Royal de Chartres et du portail sud de la Cathédrale de Bourges. Sans reprendre ici les discussions de dates relatives au portail de Saint-Denis, indiquons seulement qu'il convient de dater ces sculptures de la période 1140-1155.

Bibliographie.

Musée de Cluny, *Catalogue : pierre, marbre, albâtre*, 1922, n° 61. - Musée du Louvre, *Description raisonnée des sculptures...* 1950, p. 58, n° 57. - Whitney S. Stoddard, *The west portals of Saint-Denis and Chartres*, 1952, p. 4-7, pl. V et VI. - J. E. von Barries, *Die westportale der Abteikirche von Saint-Denis*, Hambourg, 1955, 2 vol.

3. RETABLE REPRESENTANT L'ANNONCIATION, LA VIERGE EN MAJESTE ET LE BAPTEME DU CHRIST.

Provenant de l'église de Carrières-Saint-Denis (Seine).

Pierre peinte. Hauteur 0 m 75. Largeur 1 m 84.

TROISIÈME QUART DU XII^e SIÈCLE.

Musée du Louvre.

Retrouvé en 1845 dans l'église de Carrières-Saint-Denis, encasté dans la muraille. Passé dans le commerce, replacé à Carrières et enfin acquis par le Musée du Louvre en 1915.

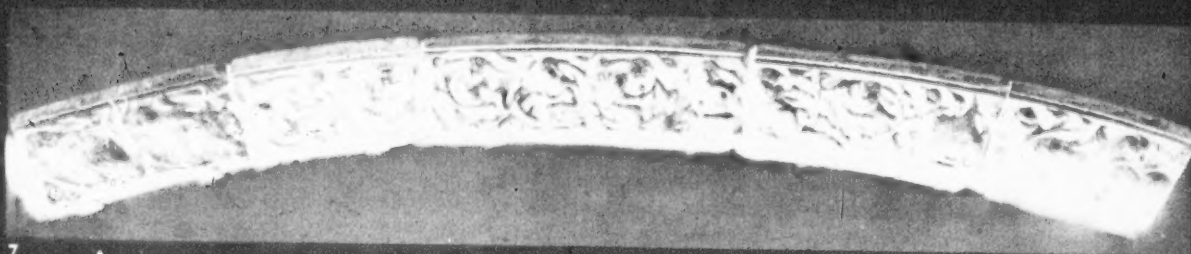
En 1137, Suger donna le village de Carrières à l'office de la trésorerie de l'abbaye de Saint-Denis; peut-être est-ce l'un des trésoriers qui, par la suite, fit exécuter ce retable.

L'œuvre n'est pas sans rapports avec l'art de Saint-Denis; le décor des colonnettes se retrouve au tympan de l'église du Heaulme, en Seine-et-Oise (entre 1140 et

1160), inspiré par l'iconographie dionysienne (cf. Lapeyre). On peut évoquer également le bas-relief daté de 1140 environ, retrouvé à Saint-Denis par M. Crosby au cours de ses fouilles de 1947. Par contre, la frise de petites constructions et certaines particularités de technique font penser à l'art de Chartres. Au reste, le type de la Vierge en Majesté est celui de la statue miraculeuse de Chartres, tel qu'il fut repris maintes fois au XII^e siècle (portail Sainte-Anne de Notre-Dame de Paris, portail nord de la cathédrale de Reims, statue provenant de Saint-Martin-des-Champs (cf. n° 6).

Bibliographie.

Didron, *Annales archéologiques*, 1845, t. II, p. 57, t. III, p. 296-297. - Rohault de Fleury, *Etude sur les monuments de la messe*, s.d., t. II, p. 45, pl. CXVII. - Von Sydow, *Die Entwicklung der figuralen Schmucks...* 1912, p. 40, fig. - André Michel dans *Gazette des Beaux-Arts*, 1917, p. 49-54, fig. - Joseph Braun, *Der christliche Altar...* 1924, t. II, p. 308 et 470, pl. 207. - L. Bigard, dans *Congrès des Sociétés Savantes de S. et O.*, 1926, p. 76-79. - Marcel Aubert, *La sculpture française au début de l'époque gothique*, 1929, in 4°, p. 24, pl. 21 a. - A. Lapeyre, dans *Bulletin monumental*, 1936, p. 317-332, fig. - Marcel Aubert, *La sculpture française au Moyen-Age*, 1947, p. 290 et 324, fig. p. 159. - Musée du Louvre, *Description raisonnée des sculptures...* 1950, p. 63, n° 73.



4. TÊTE D'HOMME COIFFE D'UN BONNET CÔTELÉ.

Provenant des chantiers de Saint-Denis.

Pierre. Hauteur 0 m 28.

TROISIÈME QUART DU XII^e SIÈCLE.

Musée du Louvre.

Trop petite pour appartenir à l'une des statues-colonnes de la façade occidentale, trop grande pour avoir été placée dans les voussures, cette tête provient peut-être du cloître du XII^e siècle qui était décoré de statues connues par les dessins de Montfaucon, *Monuments de la Monarchie française*, t. I, p. 58, pl. X. Il subsiste trois éléments du décor de ce cloître : une petite statue de femme (hauteur : 1 m 15) au Metropolitan Museum, un buste de roi couronné, d'une échelle un peu supérieure, conservé au dépôt lapidaire de Saint-Denis,

un chapiteau décoré de griffons à la Maison de la Légion d'Honneur. Le visage de la statue de New York, bien que très martelé, présente le même bourrelet sous le sourcil, la même manière de cerner l'œil par un double trait et de dessiner les lèvres.

On ne peut préciser quel personnage évoque cette tête portant le bonnet côtelé qui passe généralement pour caractériser les Juifs (façade occidentale de Saint-Denis, Portail Royal de Chartres) mais qui coiffe également la tête de saint Bénigne à Dijon (cf. n° suivant).

Bibliographie.

Musée du Louvre, *Description raisonnée des sculptures...* 1950, p. 61, n° 66.

5. TÊTE DE SAINT BÉNIGNE.

Provenant du trumeau de la porte centrale du portail occidental de Saint-Bénigne de Dijon.

Pierre. Hauteur 0 m 32.

TROISIÈME QUART DU XII^e SIÈCLE.

Dijon. Musée des Antiquités de la Côte d'Or.

La basilique Saint-Bénigne de Dijon fut presque entièrement reconstruite après l'incendie de la ville en 1137; la nouvelle dédicace fut célébrée en 1147 avant l'achèvement des travaux. Le portail qui avait survécu à l'effondrement de l'église en 1272 fut mutilé à la Révolution. D'après la gravure du XVIII^e siècle de l'ouvrage de Dom Plancher il se rattachait à la série des portails à statues-colonnes. La tête du saint Bénigne

fut retrouvée dans un mur au XIX^e siècle et donnée au Musée en 1874.

Les sculpteurs appelés par l'abbé Pierre de Genève pour décorer la façade avaient dû travailler à Saint-Denis sous la direction de Suger (P. Quarré); la comparaison avec la tête du Louvre (n° précédent) confirme cette hypothèse. Par ailleurs, le portail de Dijon contemporain de ceux d'Angers et de Mans a subi probablement l'influence des ensembles de type chartrain (A. Lapeyre).

Bibliographie.

Dom Plancher, *Histoire... de Bourgogne*, 1739, t. I, p. 502-503, fig. - *Catalogue du Musée de la Commission des Antiquités du département de la Côte d'Or*, 1894, n° 1135, pl. XVII. - V. Flipo, *La Cathédrale de Dijon*, 1928, p. 28-29, fig. - L. Schürenberg, *Spätromanische und frühgotische Plastik in Dijon...* dans *Jahrbuch der preussischen Kunstsammlungen*, 1937, p. 24. - P. Quarré, *La sculpture des anciens portails de Saint-Bénigne de Dijon*, dans *Gazette des Beaux-Arts*, 1957, p. 177-194, fig. - A. Lapeyre, *Des façades occidentales de Saint-Denis et de Chartres aux portails de Laon*, 1960, p. 103-108, fig. 66.

Expositions.

Musées de Bourgogne, Dijon, 1952, n° 71. - Le Diocèse de Dijon, histoire et art, Dijon, 1957, n° 141. - Art from Burgundy, York, 1957, n° 7. - Chefs-d'œuvres romans des Musées de Province, Paris, 1955, n° 35.



LA VIERGE ET L'ENFANT.

Provenant du Prieuré de Saint-Martin-des-Champs à Paris.

Bois polychromé enrichi de cabochons. Hauteur 1 m 42.

TROISIÈME QUART DU XII^e SIÈCLE.

Basilique de Saint-Denis.

Statue recueillie en 1792 par le Musée des Monuments français; installée à Saint-Denis en 1816.

L'œuvre se rattache à l'art chartrain par son type et les rythmes de son drapé; cependant, si on la compare aux Vierges en

Majesté de Notre-Dame de Paris, de la cathédrale de Reims ou du rétable de Carrières-Saint-Denis (cf. n° 3), on constate une attitude de l'Enfant plus souple et vivante, qui traduit des intentions naturalistes.

Bibliographie.

L. Courajod, *Alexandre Lenoir, son journal*, 1878, t. I, p. 5, n° 44. - R. de Lasteyrie dans *Gazette archéologique*, 1884, p. 317, pl. 42. - Marcel Aubert, *La sculpture au début de l'époque gothique*, 1929, p. 53, pl. 44. - Vitry et Brière, *L'église abbatiale de Saint-Denis*, 1948, p. 57.

Expositions.

Centenaire des Monuments historiques, Paris, 1934. - Chefs-d'œuvre de l'art français, Paris, 1937, n° 957. - La Vierge dans l'art français, Paris, Petit-Palais, 1950, n° 139, pl. 7.

CINQ FRAGMENTS DE FRISE ORNÉS D'ENFANTS ET D'ANIMAUX DANS DES ENTRELACS.

Provenant de Notre-Dame-en-Vaux à Châlons-sur-Marne.

Pierre. Hauteur 0 m 28. Largeur, de 0 m 57 à 1 m.

VERS 1160-1165.

Musée du Louvre.

Éléments provenant du chantier de Notre-Dame-en-Vaux; entrés au Louvre, certains en 1896, d'autres en 1933.

Le style et les sujets sont très voisins de ceux des chapiteaux des portails occidental et sud de l'église de Châlons, décorés après l'incendie de 1157.

La forme légèrement cintrée de chaque élément et l'obliquité des tranches indiquent qu'il s'agit de claveaux; l'arc qu'ils constituent était énorme et il ne peut s'agir d'une voussure de portail. Paul Vitry pensait à la rose percée dans le pignon du bras sud du transept, où l'on voit aujourd'hui des sculp-

tures du XIII^e siècle. Le décor, préparé au XII^e siècle, a pu être abandonné sur le chantier sans avoir été mis en place, ce qui expliquerait l'état des fragments, endommagés par endroits, mais non usés par les intempéries.

Cet art raffiné n'a laissé aucune trace ni à Châlons ni dans les églises des environs ornées de sculptures beaucoup plus frustes. Il est probable que, lors de la réfection de Notre-Dame-en-Vaux, après 1157, on fit appel à des sculpteurs de la région de Soissons et de Laon.

Bibliographie.

Abbé Champenois, *Note sur les travaux de restauration de l'église de Notre-Dame-en-Vaux de Châlons* dans le *Congrès Archéologique, Châlons*, 1855, p. 311-320. - A. de Dion, *Notre-Dame-en-Vaux à Châlons-sur-Marne* dans le *Bulletin monumental*, 1886, p. 547-559. - L. Demaison dans le *Congrès Archéologique, Châlons*, 1911, t. I, p. 473-496. - G. L. Micheli, *La sculpture de Notre-Dame-en-Vaux...* dans le *Bulletin des Musées de France*, 1932, p. 127-128, fig. et 1933, p. 159-160. - Musée du Louvre, *Description raisonnée des sculptures...*, 1950, p. 75, n°s 91, 93, 94, 95, 96.



Provenant du tombeau de saint Lazare, dans la cathédrale d'Autun.

Pierre. Hauteur 1 m 25.

Par le moine Martin, entre 1170 et 1189.

Autun. Musée Rolin.

Le tombeau de Saint-Lazare, construit en pierre d'appareil blanche, noire et rouge, « in modum ecclesie », se dressait derrière l'autel, sur le sarcophage qui renfermait les reliques du saint.

Autour du tombeau, dont quatre hommes soulevaient la pierre, laissant apercevoir une figure de Lazare dans son linceul, cinq statues évoquaient les témoins de la résurrection : au pied, le Christ entre saint Pierre et saint André, à la tête, sainte Marthe et sainte Madeleine.

Plusieurs inscriptions étaient gravées sur un ciborium, orné également de sculptures, qui surmontait le monument. L'une d'entre elles révèle le nom du sculpteur : MARTINUS MONACHUS LAPIDUM MIRABILIS ARTE HOC OPUS EXSCULPSIT STEPHANO SUB PRAESULE MAGNO. Deux évêques du nom d'Etienne occupèrent le siège épiscopal d'Autun, au cours du XII^e siècle, l'un de 1112 à 1140 et l'autre de 1170 à 1189. C'est à l'épiscopat de ce dernier que l'on s'accorde généralement à rattacher l'œuvre du moine Martin. Des doutes ayant été émis sur l'authenticité des reliques, le clergé décida, en 1766, de

détruire le monument. Un certain nombre de fragments, petits chapiteaux, éléments décoratifs, dalles gravées, qui avaient servi de blocage, lors de la transformation du chœur de la cathédrale, furent retrouvés au cours de travaux en 1860, et sont conservés dans une salle haute du porche de la cathédrale, au Musée lapidaire et au Musée Rolin. Quant aux statues, d'un art différent, trois d'entre elles : saint André, sainte Marthe et sainte Madeleine firent partie des collections Jovet et Bulliot avant d'entrer au Musée Rolin où se trouve également un fragment de Crucifix provenant du même ensemble. La tête de la statue de saint Pierre est au Musée du Louvre (n° suivant); la statue du Christ a disparu.

Il ne s'agit pas ici d'une statue-colonne; mais l'influence des portails d'Ile-de-France se reflète dans l'allongement et la calme raideur de cette ronde-bosse, dans les plis fins et serrés du vêtement, dans le traitement même du visage où cependant la pupille creusée pour recevoir un grain de plomb témoigne de l'attachement à certaines formules romanes.

Bibliographie.

F. Thiollier dans *Bulletin archéologique*, 1894, p. 445-457. - R. de Lasteyrie dans *Monuments Piot*, t. VIII, 1902, pl. X. - P. Vitry, *ibid.*, t. XXVI, 1923, p. 165-180, fig. - M. Aubert dans *Bulletin monumental*, 1924, p. 127-132. - V. Terret, *La sculpture bourguignonne, Autun*, 1925, t. II, p. 59, pl. LXXXII. - Kingsley Porter, *Romanesque sculpture...* t. II, pl. 149. - M. Aubert, *Les richesses d'art de la France, Sculpture, Bourgogne*, 1930, pl. 102-103. - M. Aubert, *La sculpture, au début de l'époque gothique*, p. 58, pl. 46. - R. Hamann, *Das Lazarusgrab in Autun*, 1935.

TETE DE SAINT PIERRE.

Provenant du tombeau de Saint-Lazare, dans la cathédrale d'Autun.

Pierre. Hauteur 0 m 20.

Par le moine Martin, entre 1170 et 1189.

Musée du Louvre.

Cette tête autrefois conservée dans une collection d'Autun, acquise par le Louvre en 1923, est le seul vestige de la statue de saint Pierre qui se dressait au pied du tombeau à côté de celle de saint André (n° précédent). L'identification est certaine si l'on

compare la proportion, le style et même l'état de la pierre des deux morceaux. Cependant les cheveux et la barbe sont ici traités différemment afin de présenter de saint Pierre l'image devenue traditionnelle dans l'iconographie médiévale.



10



11

Bibliographie.

Cf. n° précédent, voir également : P. Vitry, dans *Beaux-Arts*, 1923, p. 117, fig. - M. Aubert, dans *Revue de l'Art ancien et moderne*, t. XLIV, 1923, p. 213. - Musée du Louvre, *Description raisonnée des sculptures...* 1950, n° 30.

10.11. FRAGMENTS DE DEUX STATUES-COLONNES.

Provenant de la porte Sainte-Anne à Notre-Dame de Paris.

Pierre. Hauteur 1 m 15.

Hauteur 0 m 90.

VERS 1175-1180.

Musée de Cluny.

Fragments retrouvés en 1839 lors de travaux rue de la Santé. Une gravure de l'ouvrage de Montfaucon, *Les monuments de la monarchie française...*, t. I, pl. VIII, permet de les rattacher au décor de la porte Sainte-Anne de Notre-Dame de Paris, saccagé à la Révolution. Le n° 10 proviendrait de la statue de saint Pierre; le n° 11 d'une statue de reine tenant un phylactère.

L'abbé Lebeuf, dans son *Histoire de la ville et de tout le diocèse de Paris*, a noté : « les huit statues dont il y en a quatre de chaque côté, paroissent être plus anciennes que le XIII^e siècle... Ces statues sont celles de saint Pierre, saint Paul, et deux rois de chacun des côtés, et au milieu d'eux est une reine. Je pense que ces rois sont de l'Ancien Testament... on y reconnaît David avec un instrument à cordes. Salomon y doit être avec Bethsabée, sa mère, et la

reine de Saba... Les plus anciennes figures de ce dernier portail, qui sont celles de ces rois et ces reines, peuvent venir de celui d'une des églises que l'évêque Maurice de Sully fit abattre pour construire la nouvelle cathédrale; et comme elles étoient assez récentes pour son temps, ce prélat les fit conserver. »

L'observation était juste. Mais il se peut que les morceaux qui furent remployés n'aient pas tous été de la même date; les uns datant de l'époque où Maurice de Sully mettait en chantier le chœur et préparait en même temps le décor de la façade (1165); les autres d'une dizaine d'années postérieures (M. Aubert).

Les deux fragments exposés sont d'ailleurs d'un style différent; plus ou moins éloignés de l'art du Portail Royal de Chartres, ils annoncent celui du portail de Senlis.

Bibliographie.

Mémoires de la Société des Antiquaires de France, 1840, t. V, nouvelle série, p. 366-368. - Wilhelm Vöge, *Die Anfänge des monumentalen Stiles im Mittelalter...* 1894, p. 135, sqq. - E. Mâle, *Art et artistes du Moyen-Age*, 1927, p. 190, sqq. - Marcel Aubert, *La Cathédrale Notre-Dame de Paris*, 1950, p. 116, sqq. - W. Sauerländer, *Die Marienkrönungsportale von Senlis und Mantas* dans *Wallraf-Richartz Jahrbuch*, 1958, p. 127, sqq. - A. Lapeyre, *Des façades occidentales de Saint-Denis et de Chartres...* 1960, p. 149-151, fig. 97 et 98.

12. LE CHRIST.

13.14. DEUX APOTRES.

15.16. DEUX COLONNETTES.

Pierre. Hauteur 1 m 05.

VERS 1175-1180.

Eglise de Souvigny (Allier).

La tradition veut que ces morceaux, aujourd'hui arbitrairement remontés dans le bas-côté nord de l'église de Souvigny, provien-

nent du tombeau de saint Mayeul, abbé de Cluny, mort à Souvigny en 994. Le culte de saint Mayeul, consacré par la guérison



13



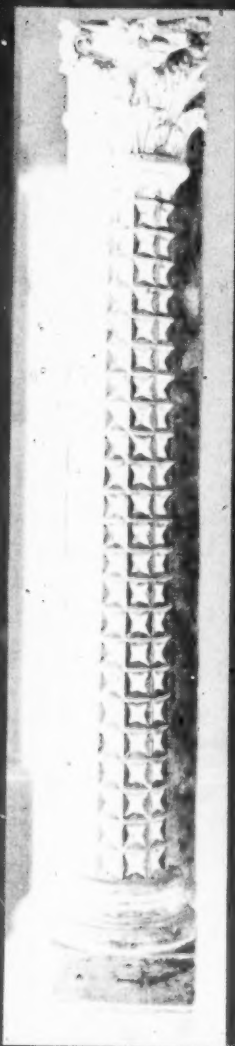
13



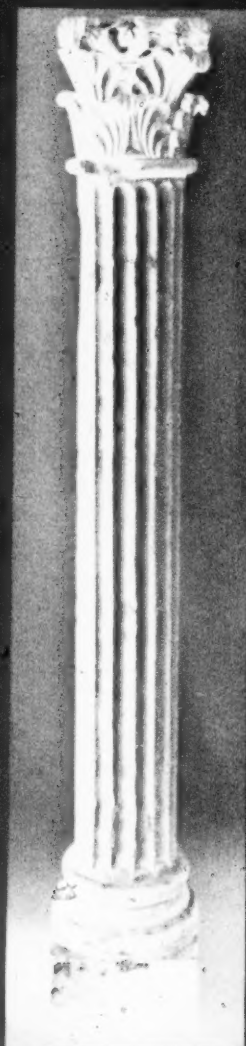
17



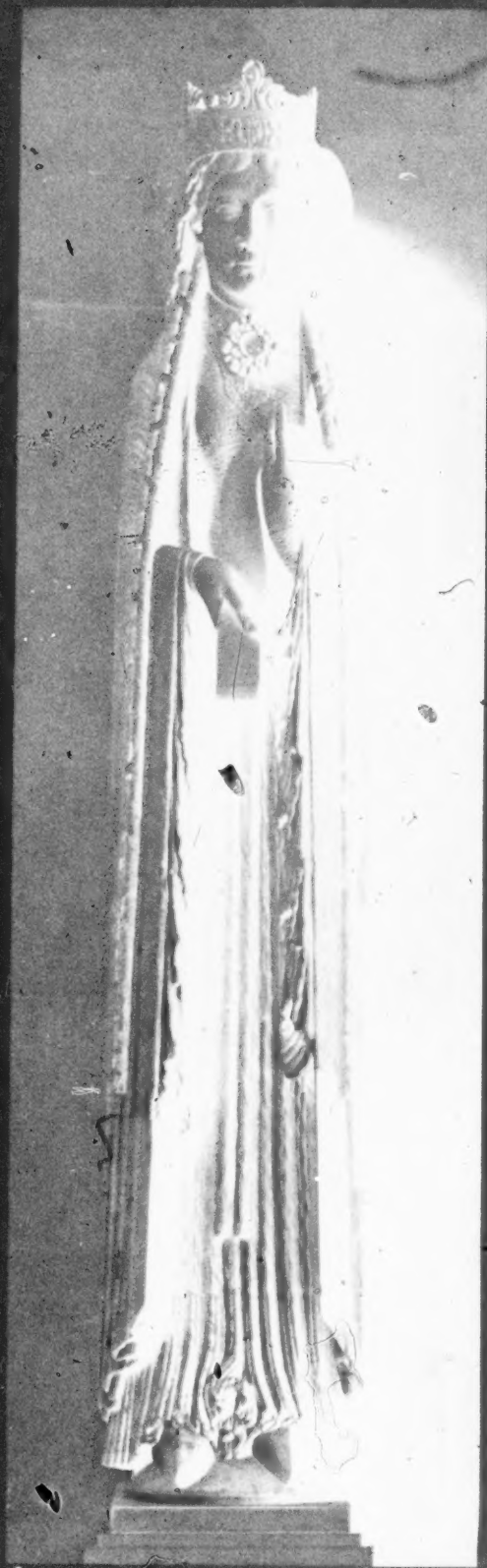
14



15



16



18



19

miraculeuse d'Hugues Capet, était encore assez répandu au XII^e siècle pour justifier un tombeau monumental dont l'ordonnance exacte nous échappe mais qui comportait une riche iconographie dans une architecture à colonnettes et rinceaux. Au XIII^e siècle, le corps de saint Mayeul fut transféré dans une châsse; le tombeau fut sans doute démantelé et ses fragments mutilés par la suite.

L'arrangement actuel est signalé pour la première fois par l'historien romantique Achille Allier dans son ouvrage sur l'*Ancien Bourbonnais*.

Les sculptures de Souvigny offrent des analogies avec celles des portails latéraux de la Charité-sur-Loire, eux-mêmes influencés par l'art du Portail Royal de Chartres; les colonnettes présentent des jeux de fonds que l'on retrouve dans les Portails royaux. Bien que le drapé des figures soit rythmé avec une harmonieuse rigueur qui se rattache encore à l'esprit roman, cet ensemble témoigne de la pénétration du style gothique dans le centre de la France (autres exemples en Nivernais aux portails de Donzy-le-Pré et de Saint-Genest-de-Nevers) durant le troisième quart du XII^e siècle (P. Pradel).

Bibliographie.

R. de Lasteyrie, *Etudes sur la sculpture française au Moyen-Age dans les Monuments Piot*, t. VIII, 1902, p. 27. - Marcel Aubert, *Le Portail Royal et la façade occidentale de la Cathédrale de Chartres* dans *Bulletin monumental*, 1941, p. 188. P. Pradel, *Sculptures (XII^e siècle) de l'église de Souvigny* dans *Monuments Piot*, t. XL, 1944, p. 147-160, fig.

17.

LA VIERGE DE LA VISITATION.

Pierre. Hauteur 0 m 82.
DERNIER QUART DU XII^e SIÈCLE.
Musée du Louvre.

Ce relief donné par Octave Homberg en 1908 était indiqué comme provenant de Souvigny. Il serait étonnant qu'il s'agisse d'un élément du tombeau de saint Mayeul (nos précédents); la facture est plus lourde

et les plis rectilignes du vêtement sont ici d'une régularité systématique. Mais l'œuvre est cependant le témoignage du même courant artistique.

Bibliographie.

G. Migeon, *La donation Octave Homberg au Musée du Louvre* dans *Gazette des Beaux-Arts*, 1908, t. I, p. 114-115, fig. - P. Pradel, *Sculptures (XII^e siècle) de l'église de Souvigny* dans *Monuments Piot*, t. XL, 1944, p. 147-160, fig. 14. - Musée du Louvre, *Description raisonnée des sculptures...* 1950, p. 65, n° 74.

18.

LE ROI SALOMON.

19.

LA REINE DE SABA.

Statues-colonnes provenant du portail occidental de l'église Notre-Dame de Corbeil.
Pierre. Hauteur 2 m 38.
Hauteur 2 m 28.
VERS 1180-1190.
Musée du Louvre.

L'église Notre-Dame de Corbeil, construite vers 1150 et qui était restée, semble-t-il, inachevée, fut désaffectée en 1793. Le portail fut alors saccagé. Lenoir parvint à acheter les deux statues royales qui figurèrent au Musée des Monuments français de 1803 à

1817; transportées ensuite à Saint-Denis, elles furent jugées dignes du Louvre en 1916.

La date de leur exécution semble bien précisée par un texte de 1180 qui signale la démolition de maisons devant le portail.



D'autres vestiges du portail, conservés à Montgermont près de Pringy (Seine-et-Marne), indiquent un ensemble qui tout en demeurant dans la filiation chartraine pré-

sentait déjà par son ordonnance et son style — notamment dans les voussures — des marques d'évolution qui devaient bientôt se préciser à Senlis (Fr. Salet).

Bibliographie.

Jean de La Barre, *Les Antiquités de la ville, comté et châtellenie de Corbeil*, 1647. - Abbé Lebeuf, *Histoire de la ville et de tout le diocèse de Paris*, éd. Bournon, t. IV, p. 290. - Raymond, *Lettre à M. le Chevalier Millin... et principalement sur l'église de Corbeil*, 1818. - T. Pinard dans *Revue archéologique*, t. II, 1845-46, p. 165-172 et 643-649, fig. - R. de Lasteyrie dans *Monuments Piot*, t. VIII, 1902, p. 30-32, fig. - G. Fleury, *Etude sur les portails imagés du XX^e siècle*, 1904, p. 153-155, fig. - Marcel Aubert, *La sculpture française au début de l'époque gothique*, 1929, p. 45, fig. - Francis Salet dans *Bulletin monumental*, 1941, p. 81-118, fig. - Marcel Aubert, *La sculpture française au Moyen-Age*, 1947, p. 202-203, fig. - Musée du Louvre, *Description raisonnée des sculptures...* 1950, p. 70, nos 79-80. - A. Lapeyre, *Des façades occidentales de Saint-Denis et de Chartres aux portails de Laon*, 1960, p. 256-263.

Exposition.

Art français, Londres, 1932, n° 574-575.

20. UNE FEMME, LES BRAS LEVES, ADOSSEE A UNE COLONNE.

Cariatide provenant de Cambrai.

Pierre. Hauteur 1 m.

SECONDE MOITIÉ DU XII^e SIÈCLE.

Cambrai. Musée des Beaux-Arts.

Trouvée en 1896 lors de la destruction de la chapelle de l'hôpital Saint-Jacques-le-Mineur, en même temps que toute une série de petits tympanes et deux autres statues-colonnes : un personnage portant un faucon, symbolisant peut-être le mois de Mai, comme à Senlis et à Paris, et une femme tenant une fleur. Ces fragments proviennent peut-être de l'église Saint-Géry-au-Mont-des-Bœufs, du XII^e siècle, détruite en 1543 par ordre de Charles-Quint et dont les matériaux

auraient été utilisés en 1552 pour la reconstruction de la chapelle de l'hôpital.

Reflet de la formule des statues-colonnes d'Ile-de-France, avec une disproportion entre la figure et l'épaisse colonne, cette œuvre présente de plus une originalité profonde et une liberté d'allure née peut-être de contacts avec la région rhénane. Un tel art a pu influencer à son tour certains morceaux où se retrouve cette souple aisance, à Corbie, Reims, Châlons-sur-Marne ou Senlis

Bibliographie.

J. Vanuxem, *La sculpture du XII^e siècle à Cambrai et à Arras*, dans *Bulletin monumental*, 1955, p. 7-35, fig. - A. Lapeyre, *Des façades occidentales de Saint-Denis et de Chartres aux portails de Laon*, 1960, p. 224-225.

Expositions.

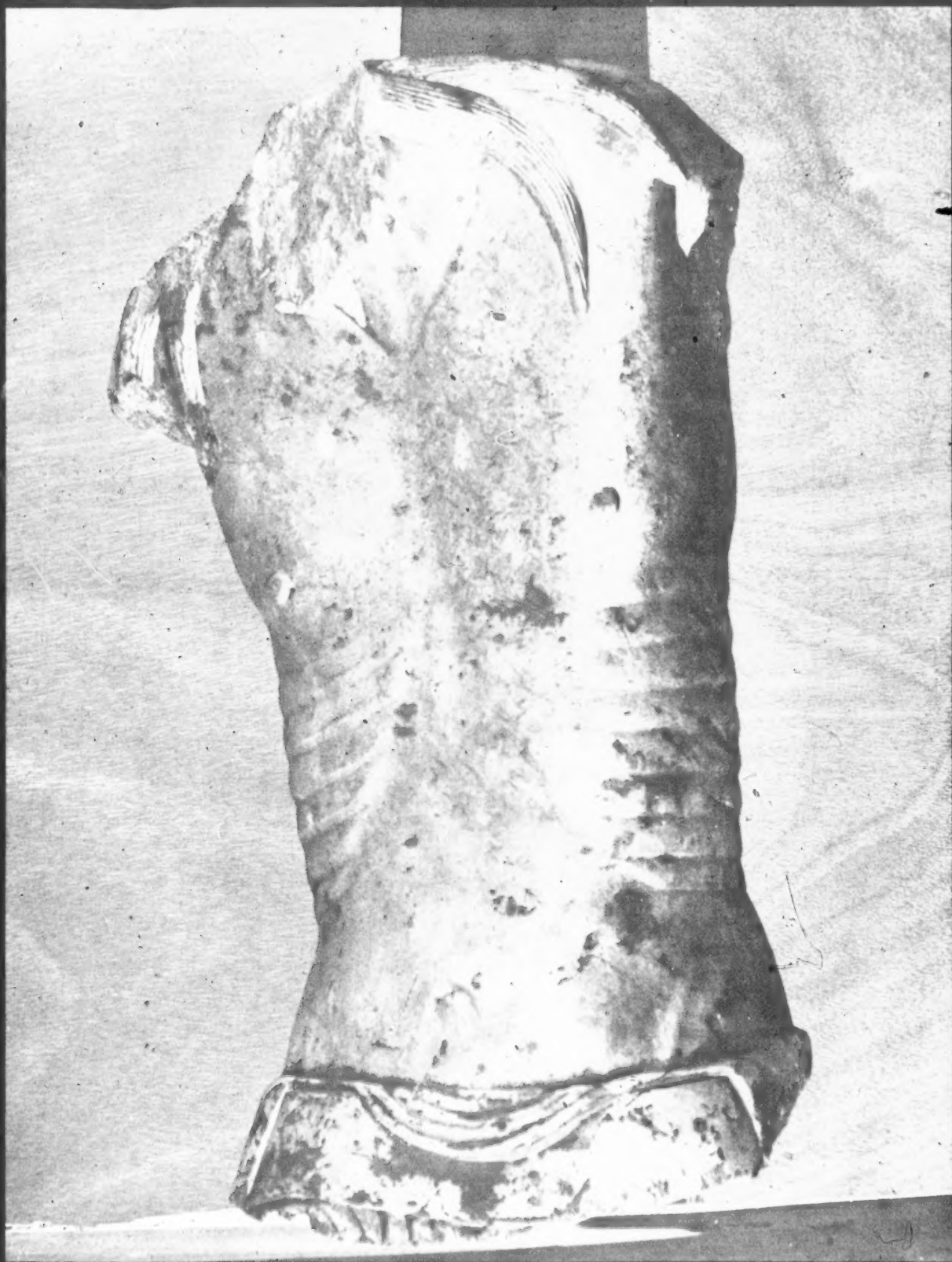
Chefs-d'œuvre romans des Musées de Province, Paris, 1957, n° 97. - L'art roman, Exposition du Conseil de l'Europe, Barcelone, 1961.

21. TORSE DE CHRIST.

Pierre. Hauteur 0 m 48.

FIN DU XII^e SIÈCLE.

Lille. Palais des Beaux-Arts.



Il est possible que ce torse, dont la provenance exacte est inconnue, soit celui qui surmontait, dans la cathédrale de Cambrai, le tombeau de l'évêque Nicolas, mort en 1167. Le prélat avait été enterré près du clocher-porche reconstruit par ses soins à partir de 1161, et détruit en 1809; quelques textes nous renseignent sur son tombeau où figurait l'évêque accompagné d'une image de saint Michel, et qui était situé non loin d'un

portail, de même époque, consacré probablement au Triomphe de la Vierge, comme à Senlis. Or c'est précisément à la belle tête d'homme, légèrement postérieure, du Musée de Senlis (n° 44) que font penser les longues mèches de la chevelure et le traitement souple de ce maigre corps aux côtes saillantes.

Acquis en 1881, à la vente Leroy, architecte à Lille.

Bibliographie.

Houdoy, *Histoire artistique de la Cathédrale de Cambrai*, 1880, p. 22. - Dehaisnes, *Textes concernant l'histoire de l'art dans l'Artois, la Flandre et le Hainaut*, 1886, t. I, p. 40. - J. Variauxem, *Les portails détruits de la Cathédrale de Cambrai...* dans *Bulletin monumental*, 1945, p. 89-102, fig.; *La sculpture du XII^e siècle à Cambrai et à Arras*, dans *Bulletin monumental*, 1955, p. 7-35.

Expositions.

L'art roman, Exposition du Conseil de l'Europe, Barcelone, 1961.

- 22. TETE DE VIERGE (?)
- 23. TETE DE BERGER (?)

Provenant de l'abbaye Notre-Dame d'Issoudun.

Pierre. N° 22. Hauteur 0 m 18.

N° 23. Hauteur 0 m 19.

SECONDE MOITIÉ DU XII^e SIÈCLE.

Issoudun. Musée de l'hospice Saint-Roch.

Découvertes en 1853 lors de la démolition des derniers vestiges de l'abbaye bénédictine Notre-Dame, effectuée pour construire le Palais de Justice; entrées au Musée en même temps que des chapiteaux et divers fragments d'architecture de même provenance. En l'absence de tout document précis, on est réduit à formuler des hypothèses : vu leur dimension et leur facture en demi ronde-bosse, ces deux têtes devaient appartenir à

un relief; la position de l'une et la pittoresque physionomie de l'autre font penser à une Nativité et nous aurions ainsi les vestiges d'une Vierge penchée vers le nouveau-né et, probablement, d'une figure de berger. Le thème iconographique, le style et certains détails de costume, telle la manche très étroite, permettent de situer ces œuvres antérieurement aux vingt dernières années du siècle.

Bibliographie.

E. Royet, *Notice sur l'abbaye de Notre-Dame d'Issoudun*, dans *Comptes rendus des travaux de la Société du Berry*, t. IV, 1856-1857, p. 236-241. - J. Dardeau, *Découvertes faites à Issoudun*, dans *Le Bas-Berry*, t. II, 1876, p. 172-184, fig. - Romain Guignard, *Personnages et monuments d'Issoudun*, 1946, p. 129-133.

- 24. TETE DE ROI.

Pierre. Hauteur 0 m 23.

SECONDE MOITIÉ DU XII^e SIÈCLE.

Bourges. Musée du Berry.

Cette petite tête de roi couronné figurait déjà vers 1880 dans les collections du Musée de Bourges; son origine est inconnue. On peut évidemment évoquer la cathédrale

pour la façade principale de laquelle trois portails avaient été conçus vers 1172, puis remployés, en tout ou partie, dans la construction des deux portails latéraux. Mais ce



22



24



23



25



26

n'est là qu'une faible présomption et le style de l'œuvre est conforme à la tendance générale qui se manifestait alors en Berry, une influence certaine de l'art des Portails

royaux s'y trouvant mêlée à des archaïsmes et à des traditions bourguignonnes, telle la perforation de l'œil.

Bibliographie.

R. Crozet, *L'art roman en Berry*, 1932, p. 303-316. - R. Gauchery et R. Branner, dans *Bulletin monumental*, 1953, p. 122-123.

25. UN EVEQUE.

26. UNE REINE.

Statues nimbées, adossées à une dalle de pierre.

Pierre. Hauteur 1 m 15.

Hauteur 1 m 10.

FIN DU XII^e SIÈCLE.

Bourges. Musée du Berry.

On indique comme provenance de ces statues, entrées au Musée de Bourges vers 1845, tantôt le prieuré bénédictin de Saint-Benoît-du-Sault (Indre), tantôt l'église Notre-Dame-la-Comtale à Bourges, édifices l'un et l'autre presque entièrement anéantis. Taillées dans des dalles rectangulaires d'où les têtes un peu lourdes mais expressives sont presque entièrement dégagées, de

petite taille et faites pour être placées assez bas, ces statues se prêtent moins à l'évocation d'un portail qu'à celle d'un décor de cloître.

Inspirées très étroitement par la sculpture des Portails royaux, elles ont pu être exécutées par un artiste d'Ile-de-France et importées en Berry.

Bibliographie.

Mémoires de la Société des Antiquaires de l'Ouest, t. XXVI, 1861, p. 269-307. - E. Lefèvre-Pontalis, *Deux statues du XII^e siècle au Musée de Bourges*, dans *Bulletin monumental*, 1913, p. 140-143. - R. Crozet, *L'art roman en Berry*, 1932, p. 320-321. - P. Pradel, *Sculptures (XII^e s.) de l'église de Souigny*, dans *Monuments Piot*, t. XL, 1944, p. 147-160, 320-321. - A. Lapeyre, *Des façades occidentales de Saint-Denis et de Chartres aux portails de Laon*, 1960, p. 160.

Expositions.

L'Art français au Japon, 1954-1955, n° 135. - Chefs-d'œuvre romans des Musées de Province, Paris, 1957, n°s 75 et 76.

27. UN APOTRE.

Statue-colonne, avec base et chapiteau, provenant vraisemblablement de l'Hôtel-Dieu du Puy.

Arkose. Colonne : Hauteur 1 m 02.

Base : Hauteur 0 m 25.

Chapiteau : Hauteur 0 m 27. Largeur 0 m 28.

SECONDE MOITIÉ DU XII^e SIÈCLE.

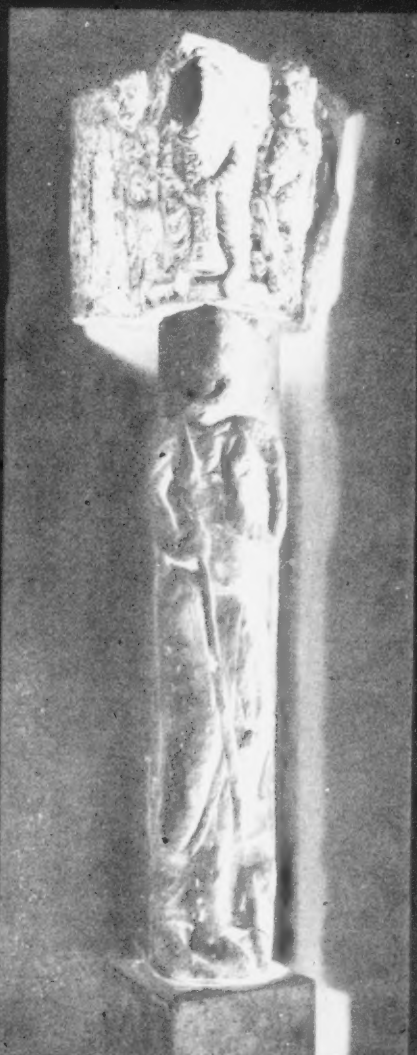
Le Puy. Musée Crozatier.

La comparaison avec un autre élément du même ensemble représentant deux apôtres dont saint Pierre permet de préciser l'iconographie de cette statue. Le décor figuré du chapiteau représente un malade alité, maintenu par un homme tandis qu'une femme lui donne ses soins; deux autres personnages,

trop mutilés pour que l'on puisse interpréter leurs gestes, semblent participer à la scène. La statue-colonne, trouvée avant 1835 à l'Hôtel-Dieu, rejoignit au Musée un certain nombre de fragments découverts en plusieurs fois et en divers endroits : deux autres fûts où sont figurés respectivement



27



28



29

deux apôtres dont saint Pierre, et la Vierge à laquelle devait faire pendant l'Ange de l'Annonciation, des chapiteaux, des claveaux et des éléments représentant les vieillards de l'Apocalypse. On pense qu'il s'agit des vestiges du portail de l'église du Saint-Esprit de l'Hôtel-Dieu du Puy et ce d'autant plus volontiers que deux chapiteaux retracent des scènes charitables. Cet ensemble dont une restitution a été tentée au Musée du Puy, fut vraisemblablement démonté en 1716, date à laquelle on décida d'agrandir l'église.

Bibliographie.

A. de Becdelièvre, dans *Annales de la Société d'agriculture... du Puy*, t. VIII, 1835-1836, p. 205-206 et t. XI, 1841-1842, p. 308. - N. et F. Thiollier, *L'architecture religieuse à l'époque romane, dans l'ancien diocèse du Puy*, 1900, p. 64 et 81, fig. - R. Gounot, *Collections lapidaires du Musée Crozatier du Puy-en-Velay*, 1957, n° CC1, CC2, CC3.

28. LE ROI SAÛL.

Statue-colonne provenant d'Albi.

Pierre. Hauteur 0 m 83.

Chapiteau : Hauteur 0 m 29. Largeur 0 m 22.

SECONDE MOITIÉ DU XII^e SIÈCLE.

Albi. Musée Henri de Toulouse-Lautrec.

Une inscription, près de la tête, désigne le personnage comme étant le roi Saül; on distingue encore malgré l'usure de la pierre la lance qu'il tient en main et le médaillon qui orne la robe.

Sur la corbeille du chapiteau, deux personnages encadrent un musicien qui joue d'un instrument percé de trous.

En 1888, on mit à jour, rue de la Grand-Côte, à Albi, deux fenêtres dont les éléments entrèrent au Musée; ils comprennent les statues de Saül, de Salomon et de deux femmes non identifiées, des archivoltes

Une copie du chapiteau, souvent prise pour un original, existe au portail de l'Hôtel-Dieu du Puy, construit au début du XIX^e siècle. Les modèles d'Ile-de-France sont ici singulièrement déformés (pieds grêles de l'apôtre posés sur de petites consoles). Des rapports très précis existent entre ce portail et deux autres monuments du Velay : le portail de Bourg-Argental; le cloître de Lavaudieu dont les statues-colonnes sont traitées avec la même rudesse dans un matériau très résistant.

ornées de masques et des chapiteaux décorés de musiciens. On ne sait pas à quel édifice ce décor a pu appartenir. Une baie seulement est reconstituée au Musée d'Albi.

Ouvres d'un sculpteur informé des nouveautés iconographiques et stylistiques d'Ile-de-France, mais peu familiarisé avec elles, ces êtres flexibles, plaqués contre les fûts sont encore proches de la tradition du bas-relief roman. Le mauvais état de conservation de la pierre accentue encore cette impression d'archaïsme.

Bibliographie.

Jolibois, *Antiquités découvertes à Albi à la Grand-Côte*, dans *Revue du Tarn*, t. VII, 1888, p. 132-133 et 317. - R. Rey, *La sculpture romane languedocienne*, 1936, p. 356. - V. Allègre, *L'Art roman dans la région albigeoise*, 1943, p. 116-118, fig. - A. Lapeyre, *Des façades occidentales de Saint-Denis et de Chartres aux portails de Laon*, 1960, p. 225.

29. UN ROI DE JUDA.

Statue-colonne, avec base et chapiteau, provenant du portail de la salle capitulaire de Notre-Dame de la Daurade à Toulouse.

Pierre. Roi : Hauteur 1 m 10.

Chapiteau : Hauteur 0 m 29.

Base : Hauteur 0 m 18.

VERS 1180-1196.



Statue que la tradition considérait comme une image de Clovis et qui représente en réalité un roi de Juda, peut-être Salomon portant l'ampoule, symbole de la Consécration.

Sur le fond de feuilles d'acanthé souples et perlées du chapiteau, un guerrier s'élance, l'épée haute, vers un grand lion dressé sur ses jarrets. Le casque et l'écu pointu qu'il porte appartiennent encore au XII^e siècle. On sait que vers 1180, des remaniements furent entrepris dans les bâtiments monastiques de la Daurade, jugés trop étroits, et c'est au cours de cette troisième campagne de travaux, achevée en 1196, que fut édifié le portail de la salle capitulaire, qui s'ouvrait sur la galerie est du cloître. Détruit en 1812 et entré au Musée des Augustins, il a été reconstitué presque intégralement en 1928 par H. Rachou, grâce aux descriptions et dessins de du Mège qui l'avait vu en place. Outre huit statues-colonnes, logées aux angles rentrants de l'ébrasement, six reliefs étaient placés de part et d'autre de la porte, sur un avant-corps faisant saillie. Bien qu'ils n'aient, pour la plupart, pu être identifiés

précisément, les personnages qui les ornaient représentaient, comme aux portails royaux, une théorie de prophètes, de rois et de reines de l'Ancien Testament: Aux piédroits, la Vierge (n^o 30) et le roi David, en pendant, complétaient un ensemble jadis peint et doré, et dérivé sans doute du portail de Saint-Etienne de Toulouse.

La statue exposée présente les mêmes caractéristiques de style que les reliefs de David et de la Vierge : mèches coulantes de la chevelure, visage carré, fortes mains aux longs doigts, draperies denses et souples. Par ailleurs, les sculptures de la Daurade ont été rapprochées de celles de la façade de Saint-Gilles-du-Gard, la statue de Salomon pouvant notamment être comparée à celle du saint Barthélemy de Saint-Gilles (R. Hamann).

L'iconographie, la conception même de la statue-colonne dont la rigidité devient ici massive robuste indiquent cependant en tout cas un courant artistique venu du Nord et perceptible en maints autres détails du portail de la Daurade.

Bibliographie.

J. de Chabanel, *De l'antiquité de l'église Notre-Dame de la Daurade à Tolose...*, 1621. - A. du Mège, dans *Mémoires de la Société archéologique du Midi*, t. II, 1834-1836, p. 241-251. - J. de Lahondès, *Les monuments de Toulouse*, 1920, p. 462-466, fig. - Kingsley Porter, *Romanesque Sculpture...*, 1923, p. 243-247, fig. - J. Malo Renault, dans *Bulletin des Musées de France*, 1930, p. 91-94, fig. - Rachou, *Pierres romanes toulousaines*, 1934, p. 6-8, 103-108, 130, fig. - R. Rey, *La sculpture romane languedocienne*, 1936, p. 323-351, fig.; *Essai d'explication iconographique...* dans *Bulletin de la Société archéologique du Midi*, 3^e série, 1934-1937, p. 34-40. - M. Lafargue, *Les chapiteaux du cloître de Notre-Dame de la Daurade*, 1940. - W. S. Stoddard, *The West portals of Saint-Denis and Chartres...*, 1952, p. 43-44. - R. Hamann, *Die Abteikirche von Saint-Gilles...*, 1955, p. 263-267, 366 fig. - Chanoine E. Delaruelle, *Dictionnaire d'Histoire et de Géographie ecclésiastique*, 1957, t. XIV, p. 97-107. - P. Mesplée, *Toulouse, Musée des Augustins, les sculptures romanes*, 1962, n^{os} 91, 92, 93, fig.

30. LA VIERGE ET L'ENFANT.

Haut-relief provenant du portail de la salle capitulaire de l'abbaye de la Daurade à Toulouse. *Pierre peinte*. Hauteur 1 m 13. Largeur 0 m 47.

VERS 1180-1196.

Toulouse. Musée des Augustins.

Ce relief faisait pendant à celui représentant le roi David. La polychromie a été altérée par un incendie survenu au XV^e siècle; la tête de l'Enfant et l'objet tenu par la Vierge sont refaits.

Le style est le même que celui de la statue de roi (n^o précédent). Le type iconographique dérive des Vierges assises de

Chartres et de Notre-Dame de Paris; mais l'attitude de l'Enfant, légèrement tourné de côté, comme dans la scène de l'Adoration des Mages, est une particularité habituelle aux sculpteurs méridionaux (Beaucaire, Saint-Gilles-du-Gard, Saint-Bertrand de Comminges, etc.).



31



31

Bibliographie.

Cf. n° 29; voir également : H. de Castellane, *Supplément aux inscriptions du V^e au XVI^e siècle*, dans *Mém. Soc. Archéol. du Midi*, 1841, t. IV, p. 294, pl. IV. - E. Mâle, *L'Art religieux du XII^e siècle en France*, 1922, p. 285 et 432. - A. K. Porter, dans *The Art Bulletin*, 1924, p. 8.

Expositions.

La Vierge dans l'art méridional, Toulouse, 1949, n° 3. - La Vierge dans l'art français, Paris, Petit-Palais, 1950, n° 143.

31.

LA VIERGE ET L'ANGE DE L'ANNONCIATION.

Haut-relief provenant du couvent des Cordeliers à Toulouse.

Marbre. La Vierge : Hauteur 1 m 64.

L'Ange : Hauteur 1 m 89.

DERNIER QUART DU XII^e SIÈCLE.

Toulouse. Musée des Augustins.

Une particularité iconographique est à noter : L'Ange a les pieds posés sur un motif formé d'un dragon qui se retourne pour mordre l'arbre de la Science.

Ce relief, antérieur à l'installation des Cordeliers, en 1210, reflète, tout comme les statues du portail de la Daurade (n°s précédents), l'influence de l'art de l'Île-de-France. Mais on y trouve une facture plus

énergique et des réminiscences archaïques, notamment dans le visage encadré de lourdes boucles.

Des comparaisons ont été faites avec les figures plus tardives de la Cathédrale de Bamberg. Plus net est le rapprochement avec un groupe moins élégant provenant de l'ancienne Cathédrale de Lérida, au Musée de Lérida.

Bibliographie.

P. Mesplée, *Toulouse, Musée des Augustins, Les sculptures romanes*, 1961, n° 248-249, fig. - Cet ouvrage donne la bibliographie du sujet à laquelle il convient d'ajouter: Bergos, *La Catedral vella de Lleida*, 1928, p. 72, 110-112; *L'escultura a la sen vella de Lleida*, 1935, p. 16, 146-149. - Salgado Alcolea, *Lerida y su provincia*, s.d., p. 44.

32.

PROPHÈTE (?) ADOSSE À UNE COLONNE SURMONTÉE D'UN CHAPITEAU À FEUILLES D'ACANTHE.

Provenant du cloître de Notre-Dame-des-Doms à Avignon.

Marbre. Hauteur totale 1 m 28.

Hauteur du chapiteau 0 m 29.

DERNIER QUART DU XII^e SIÈCLE.

Musée du Louvre.

On a cru voir parfois dans cette figure la représentation d'un personnage laïc : comte, vicomte ou consul; mais le geste du doigt indiquant le texte autrefois inscrit sur le phylactère révèle qu'il s'agit d'une figure de prophète.

Le cloître qui se trouvait à l'Est de Notre-Dame-des-Doms était décoré de sculptures et de marbres de couleurs; une des galeries disparut dès le XVII^e siècle, les autres furent détruites à la Révolution. Des vestiges sont conservés au Musée Calvet à Avignon, au Fogg Art Museum de Cambridge (U.S.A.) et au Musée du Louvre. La colonne exposée

a fait partie de la donation Martin-Leroy (1929).

L'abondance du marbre dans la décoration du cloître s'explique par les rapports qui existaient entre le clergé d'Avignon et les chanoines de Pise : en 1156, les moines de Saint-Ruf allèrent en Italie chercher des blocs et des colonnes pour la construction de leur cloître (cf. Mortet et Deschamps, *Recueil de textes...*, t. I, p. 96-97). C'est probablement de Carrare que proviennent la plupart des matériaux sculptés de Notre-Dame-des-Doms.

On ignore à quelle date exacte le cloître



32



33



35



34

fut décoré; les travaux de 1215, signalés par un texte, ne concernent certainement qu'une restauration partielle; les vestiges conservés doivent être attribués à une période nettement antérieure. La colonne cannelée et galbée, le chapiteau

d'acanthes d'une exécution raffinée contrastent avec la facture plus rude du personnage où l'on trouve un reflet de l'art chartrain alourdi par l'influence des modèles gallo-romains.

Bibliographie.

L.-H. Labande, *L'église Notre-Dame-des-Doms d'Avignon des origines au XIII^e siècle* dans *Bulletin archéologique*, 1906, p. 282-365, pl. LXXV. - P. Vitry, dans *Bulletin des Musées*, 1929, p. 219-220, fig. - Musée du Louvre, *Description raisonnée des sculptures...*, 1950, p. 79, n° 103.

33. TETE D'HOMME.

Provenant du portail de la façade occidentale de la Cathédrale de Senlis.

Pierre avec traces de polychromie. Hauteur 0 m 31.

ENTRE 1185 ET 1190.

Senlis. Musée du Haubergier.

Le style s'apparente étroitement à celui du portail occidental de Senlis. Les dimensions et la nature du calcaire permettent de considérer cette tête comme provenant de l'une des statues des ébrasements (Marcel Aubert). Ces statues, en effet, sculptées entre 1185 et 1190 et représentant les patriarches et les prophètes, préfigures du Christ : Abraham, Moïse, Samuel, saint Jean-Baptiste,

David, Isaïe, Jérémie et le vieillard Siméon, furent décapitées à la Révolution (les têtes actuelles sont le fait d'une médiocre restauration du milieu du XIX^e siècle). La tête exposée a été trouvée à Villevert, faubourg de Senlis, donnée par son propriétaire à la Société d'histoire et d'archéologie de la ville qui l'a elle-même cédée au Musée du Haubergier en 1950.

Bibliographie.

Marcel Aubert, *Têtes gothiques de Senlis et de Mantes* dans *Bulletin monumental*, 1938, p. 5-11, fig. ; *La sculpture française au Moyen-Age*, 1946, p. 208, fig.

Expositions.

Chefs-d'œuvre des Musées d'Ile-de-France, château de Sceaux, 1958.

34. TETE JUVENILE.

Pierre. Hauteur 0 m 15.

DERNIER QUART DU XII^e SIÈCLE.

Senlis. Musée du Haubergier.

Trouvée en 1952 parmi les décombres du Musée de Senlis endommagé lors de la dernière guerre. On ignore tout de sa pro-

venance mais sa parenté avec les têtes d'anges du tympan du Couronnement de la Vierge est manifeste.

35. TETE D'HOMME.

Provenant du portail central de la façade occidentale de la collégiale de Mantes.

Pierre. Hauteur 0 m 43.

VERS 1190-1195.

Mantes. Dépôt lapidaire de la collégiale Notre-Dame.



36



37

Découverte en 1852, lors de démolitions effectuées dans la prison de la ville, elle correspond, par ses dimensions et son style, à ce que l'on sait des statues-colonnes qui ornaient le portail central de Notre-Dame de Mantes, œuvre complexe réalisée en plusieurs campagnes de construction. Alors que les éléments décoratifs datent des alentours de 1175, la statuaire est d'une vingtaine d'années postérieure et dénote l'in-

fluence du portail de Senlis dont, sur le plan de l'iconographie et du style, le portail de Mantes fut ainsi la première réplique. La comparaison de cette tête coiffée d'un bonnet annelé avec une tête provenant de Senlis (n° 33) confirme cette thèse; cependant le modelé plus ferme et plus large indique aussi une filiation entre l'art de Mantes et l'art de Sens (J. Bony).

Bibliographie.

A. Rhein, *Notre-Dame de Mantes*, 1932, p. 48-59. - Marcel Aubert, *Têtes gothiques de Senlis et de Mantes* dans *Bulletin monumental*, 1938, p. 5-11, fig. - J. Bony, *La collégiale de Mantes* dans *Congrès archéologique*, 1946, p. 163-220.

Expositions.

Chefs-d'œuvre de l'art français, Paris, 1937, n° 961.

36. TÊTE D'APOTRE (?).

Pierre. Hauteur 0 m 31.

FIN DU XIII^e SIÈCLE.

Mantes. Dépôt lapidaire de la collégiale Notre-Dame.

On ignore la provenance de cette tête assez comparable à la précédente. Peut-être provient-elle de la porte gauche de la façade de Notre-Dame de Mantes, un peu anté-

rieure à la porte centrale et dont les ébrasements étaient ornés de six statues-colonnes connues par une gravure ancienne.

Bibliographie.

A. Rhein, *Notre-Dame de Mantes*, 1932, p. 59-60 et 83.

37. SAINT THOMAS BECKET, ARCHEVÊQUE DE CANTORBERY.

Pierre peinte. Hauteur 1 m 20. Largeur 0 m 60.

FIN DU XII^e SIÈCLE.

Cathédrale de Sens.

Ce haut-relief fut découvert en 1897 dans le mur d'une maison de l'ancienne place du cloître à Sens, désignée par des auteurs des XVII^e et XVIII^e siècles comme ayant été habitée par saint Thomas, avec cette particularité : « en dehors de laquelle (maison) est encore son image en relief ». L'immeuble fut vendu à la Révolution comme bien national et son nouveau propriétaire fit recouvrir la sculpture d'une maçonnerie qui l'a préservée.

Thomas Becket exilé d'Angleterre vint en novembre 1164 plaider sa cause à Sens auprès du pape Alexandre III; en 1166 il

s'y réfugia à nouveau pendant quatre ans, à l'abbaye de Sainte-Colombe. L'archevêque de Sens, Guillaume de Champagne (1168-1177) fut par la suite le plus ardent promoteur de sa canonisation et de son culte, et lui consacra à la Cathédrale de Sens une verrière qui existe toujours.

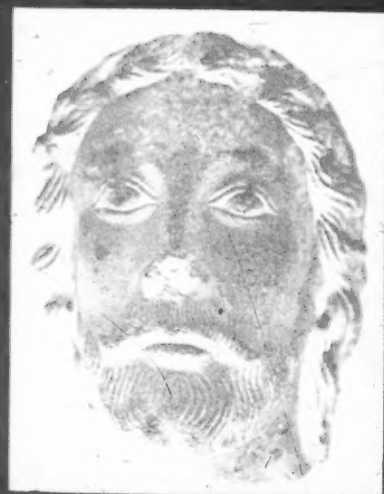
Le relief rappelle par son encadrement architectural le décor du portail de la Tour de Plomb de la Cathédrale de Sens; il présente d'autre part de frappantes analogies avec un sceau de l'évêque Guillaume de Champagne.

Bibliographie.

E. Chartraine, *Une statue de saint Thomas Becket, archevêque de Cantorbery, de la fin du XII^e siècle* dans *Bulletin archéologique*, 1899, p. 24-27, pl. I. - Marcel Aubert, *Les Richesses de la France, La Bourgogne, sculpture*, 1930, t. I, p. 7, pl. XV.



38



39

38.

TÊTE D'APÔTRE (?).

Provenant vraisemblablement de la Cathédrale de Sens.

Pierre. Hauteur 0 m 40.

VERS 1184-1208.

Sens. Salle synodale.

Trouvée en 1902 lors de la démolition d'une maison de Sens; ses proportions et son style permettent de croire qu'elle appartient à une statue d'apôtre de la façade Ouest de la Cathédrale — porte centrale — ; les douze dais conservés aux ébrasements de cette porte remaniée en 1268 et mutilée en 1793 semblent indiquer en effet que l'on trouvait là — et probablement pour la première fois — le thème du collège apostolique à l'entrée de l'église.

Le décor de la façade de Sens commencé

vraisemblablement par la porte Nord vers 1184, devait être achevé vers 1208, époque à laquelle l'art des sculpteurs sénonais se retrouve à Notre-Dame de Paris.

La majesté du visage, le traitement souple de la chevelure, le tracé des yeux obliques et de l'arête du nez témoignent d'une influence de modèles antiques. Cette tête a été rapprochée de l'image du « Dives » de la célèbre vasque de Saint-Denis, ce qui tend à confirmer l'influence exercée par les ateliers de Sens — (Säuerlander).

Bibliographie.

E. Chartaire, *La sculpture du grand portail de la Cathédrale de Sens*, dans *Bulletin archéologique*, 1914, p. 499-511, ; *La Cathédrale de Sens (Petite Monographie)*. - L. Bégule, *La Cathédrale de Sens*, 1929, p. 5-10, 32-37. - W. Säuerlander, *Sens and York*, dans *The Journal of the British Archeological Association*, 3^e série, t. XXII, 1959, p. 53-69; *Art antique et sculpture autour de 1200*, dans *Art de France*, 1961, p. 47-56, fig.

39.

TÊTE D'HOMME.

Provenant de Sens.

Pierre. Hauteur 0 m 16.

XII^e-XIII^e SIÈCLE.

Sens. Musée municipal.

Provenant peut-être du décor des portails occidentaux de la Cathédrale aujourd'hui dénaturés ou mutilés.

Cette tête diffère profondément de la précédente; par contre elle est à rapprocher de la tête provenant de la collégiale de Mantes

(n° 36) : même traitement de la chevelure en torsadé, de la moustache tombante, mêmes traits, mêmes yeux globuleux sous des paupières incisées. Les contacts entre les ateliers de Mantes et de Sens déjà constatés sont ici manifestes.

Bibliographie.

Bulletin de la Société archéologique de Sens, t. XIX, p. 280.

Expositions.

Arts, Sens, 1956, n° 18.

40.

VIERGE DE CALVAIRE.

Provenant de Boissy-les-Perches (Eure).

Bois peint. Hauteur 1 m 20.

DÉBUT DU XIII^e SIÈCLE.

Eglise Notre-Dame de Verneuil-sur-Avre.

L'allongement des formes, la sévérité du style sont dans la tradition du XII^e siècle;

l'agencement du drapé et la coiffure de la Vierge indiquent une période plus récente.

De Senlis à Reims. Seconde moitié du XIII^e siècle.

Chartres, Paris, Amiens, Reims sont les hauts lieux où la sculpture gothique se découvre dans toute sa vigueur d'expression et atteint à une grandeur qu'elle ne connaîtra plus guère par la suite. Mais ces Cathédrales, pour illustres qu'elles soient, n'enferment pas dans le prodigieux épanouissement de leur décor toute la plastique, riche et diverse, du XIII^e siècle. Les formules stylistiques de l'âge précédent ne meurent pas à l'instant où le siècle nouveau en impose de nouvelles, que Senlis avait proposées dès les années 1180. Quelques œuvres rassemblées ici apportent la preuve de cette survie. La Vierge, discrètement éplorée, et le saint Jean qui l'accompagnait sur une poutre de gloire de Boissy-lès-Perche (réunis depuis peu à Verneuil) montrent par leur canon allongé la persistance des conventions du premier art gothique. La Vierge de Gassicourt prolonge au XIII^e siècle, — le jeu des plis anguleux et tranchants l'indique assez, — le thème de la Vierge en majesté qui trônait sur les tympons, au Portail royal de Chartres comme à la Porte Sainte-Anne de Paris; mais elle est déjà marquée d'une simplicité plus humaine, l'Enfant assis de côté et comme impatient d'une contrainte qui lui pèse, et non plus présenté, droit et hiératique, à l'adoration des fidèles.

Au transept de Chartres la sculpture prit, de 1200 à 1250, une ampleur jusqu'alors inconnue : six portails, deux porches, un monde de statues, de

statuettes et de reliefs. Prophètes venus du plus lointain des siècles porteurs de l'antique témoignage, apôtres montant une garde sévère autour du Messager de la loi nouvelle, martyrs et confesseurs dont le caractère et le destin ont été éternisés dans la pierre, il n'est rien qui n'atteigne à une intensité de vie intérieure, qui était sans précédent et fut sans lendemains. De cet art on ne pouvait montrer ici qu'un très pâle reflet. Pourtant la tête de l'évêque Régnault de Mouçon, outre qu'elle évoque un prélat qui fut parmi les bâtisseurs de la Cathédrale, n'est pas indigne, par son modelé à grands plans et sa force expressive, de telle statue comme le saint Ambroise du croisillon sud. De même, c'est aux ateliers de la Cathédrale que l'on a pensé pour le pilier à deux faces qui provient du tombeau d'Arnoult, abbé de Saint-Père de Chartres. Il y a quelque ressemblance en effet entre les deux têtes qui s'y inscrivent, sculptées en bas relief, et celles des statues qui se dressent à la porte gauche du croisillon nord; mais le sculpteur, s'inspirant ici de l'antique, en laisse transparaître l'esprit sous les formes du XIII^e siècle. Par ailleurs il encadre ces têtes de motifs pris à l'orfèvrerie du temps et il y a peu d'exemples à l'époque gothique d'une pareille et si fidèle transposition des techniques.

L'art de Notre-Dame de Chartres se trouve enfin représenté par les débris de son jubé qui fut exécuté sans doute vers 1240 et pose quelques problèmes tant la manière en est diverse : si les Mages devant Hérode s'alignent sur le fond nu de la pierre, vêtus de ces robes sèchement plissées et terminées droit sur les pieds qui se voient au transept, la Vierge de la Nativité, qui contemple son Nouveau-né avec amour et tristesse, montre une facture plus souple et plus coulante, l'Annonce aux bergers sacrifie aux séductions du pittoresque et le serviteur tenant par la bride les chevaux des Mages témoigne d'un souci de l'observation qui n'exclut pas la plus exquise élégance; quant au Saint Mathieu, figuré sous l'apparence d'un adolescent appliqué à sa tâche, il tranche sur toute autre production chartraine par son drapé simple et large, aux arêtes coupantes, et par la fine préciosité de toute sa personne. Il semble donc que l'atelier qui s'est chargé de sculpter le jubé ne comptait pas seulement des artistes occupés naguère à l'achèvement du transept; d'autres qui venaient d'ailleurs, peut-être de Paris, ont introduit dans quelques morceaux une manière nouvelle, de grâce et de distinction.

La comparaison avec certaines statues du croisillon nord comme la Vierge et Sainte Elisabeth de la Visitation doit permettre de dater vers 1220 l'Aliénor d'Aquitaine († 1204) couchée sur un lit de parade à Fontevrault. Statue d'un art laborieux, au visage sans accent, mais où la robe trop longue écrasée sur les pieds semble se référer à des modèles chartrains.

Notre-Dame de Paris pouvait fournir des éléments de son propre

décor puisque le malheur a voulu que Soufflot détruisit le grand portail en son centre, de telle sorte que Viollet-le-Duc fut contraint, pour lui rendre son premier aspect, de déposer quelques morceaux anciens du tympan de part et d'autre de la brèche. On verra donc ici, comme on les voit habituellement à Cluny, deux fragments, encore revêtus de quelque polychromie, du Jugement dernier sculpté vers 1220. Au son de la trompette des anges, les morts, dont un nègre lippu, sortent de leur tombeau. On admirera sur le morceau qui faisait l'extrémité droite du linteau la construction grasse et ferme du visage des deux jeunes gens déjà dressés pour affronter, avec une candeur sereine, un jugement dont ils ne paraissent pas redouter le verdict. L'art de Paris se définit ici par une simplicité pleine de grandeur qui se trouvait nécessaire pour mettre à l'échelle du monument une sculpture établie au nu de la façade et non pas, comme ailleurs, dans l'ombre de profondes avancées.

Le Couronnement de Marie, thème lancé avec éclat à Senlis, repris à Mantes et à Laon comme à Chartres, n'a jamais été figuré avec autant de bonheur qu'à la porte gauche de Notre-Dame de Paris vers 1210, mais sans doute n'était-il pas moins beau à Saint-Yved de Braine, cette admirable église consacrée en 1216, privée au XIX^e siècle de sa partie occidentale et par là-même de ses portails dont il ne reste que des débris. Les figures principales très délicatement peintes apparaissent un peu plus compassées qu'à Paris, le Christ bénit sa Mère avec une autorité un peu distante, la Vierge est assise de côté, mais non moins humble et soumise qu'à Notre-Dame à l'instant même de son triomphe. Un ange les accompagne, d'une plastique ferme et sans défaut, et les ancêtres du Christ, sur quelques claveaux conservés des voussures, s'appuient aux branches ondulantes de l'Arbre de Jessé, comme à Senlis.

Un autre portail était, à Braine comme ailleurs, consacré au Jugement dernier. Les beaux fragments de l'Enfer et de la Descente aux limbes font croire qu'il était plus récent que celui du Couronnement.

Amiens, qui de toutes les Cathédrales offre dans les années 1220-1236 le programme iconographique le plus cohérent, a surtout fourni à l'exposition l'effigie même de son fondateur, l'évêque Evrard de Fouilloy ; fondue dans le bronze, elle correspond par l'extrême dépouillement des formes, à une vision sereine de la mort qui, dans l'art du XIII^e siècle, n'est pas même sommeil, mais attente éveillée de la Résurrection, les yeux ouverts à la lumière éternelle.

On sait qu'à la façade d'Amiens les tympan sont des pages assez confuses et que le Christ du Jugement pêche par la lourdeur. Le « Grand Dieu » de la Cathédrale de Thérouanne, donné à Saint-Omer par Charles-Quint lors



qu'il eut rasé la ville, a les mêmes défauts; il ne représente pas, non plus que la Vierge et le saint Jean qui l'implorent à genoux, la meilleure sculpture du temps. Mais il est singulièrement intéressant de voir par quels procédés de simplification et de raccourcis les artistes gardaient à de tels morceaux l'ampleur monumentale que commandait leur emplacement.

Reims enfin, qui contient tant d'œuvres sculptées qu'à peine sont-elles inventoriées aujourd'hui, rassemble tous les styles, épouse toutes les tendances depuis la rudesse chartraine des statues taillées peu après 1211 et remployées à droite de la façade, jusqu'à l'élégance assouplie de celles qui préludent vers 1250 aux réussites de l'âge suivant, et introduisent dans l'art gothique la tendresse facétieuse d'un sourire maintes fois célébré. Une exposition comme celle-ci ne peut, hélas !, qu'être fondée sur le malheur : ce sont les bombardements de la première guerre mondiale qui ont arraché les têtes présentées ici. Quatre d'entre elles, marquées par la simplicité robuste de l'art amiénois, viennent du portail Saint-Sixte qui fut préparé, avec celui du Jugement, vers 1220-1230 pour la façade occidentale et vint décorer celle du croisillon nord. Deux autres, de proportions plus larges et de facture plus fouillée, sont de la production rémoise la plus récente, celle des années 1247-1255; il faut sans doute les imaginer au revers, orné avec magnificence, de la grande façade. Ce n'est pas la guerre, mais la vétusté et les intempéries qui ont ruiné l'émouvante figure de la Synagogue que l'on pourra voir, pour la première fois, autrement que dans les hauteurs du croisillon sud. Le corps, délité, ne garde plus que la beauté de sa ligne infléchie, mais le visage, sous la couronne à demi renversée, n'a pas souffert. La fermeté du modelé, qui met en valeur, par de larges surfaces polies, le grain dur de la pierre, témoigne d'une maîtrise incomparable. Largeur et précision, sûreté de la main et sensibilité s'unissent ici dans une réussite peu commune. Visage aux yeux bandés, mais qui se veut aveugle, fermé sur son refus, et qui, d'une moue dédaigneuse, fait fi de la Lumière, la Synagogue de Reims s'inscrit, par la force du symbole et la perfection de la forme, dans la série des œuvres qui donnent au XIII^e siècle français sa véritable dimension spirituelle.

FRANCIS SALET,
Conservateur du Musée de Cluny.

Bibliographie.

F.-R. Salet, dans *Congrès archéologique, Orne*, 1953, p. 437-438, fig.

Expositions.

La Passion du Christ dans l'Art français, Paris, 1934, n° 46. - La Vierge dans l'Art français, Paris, Petit Palais, 1950, n° 152.

41. SAINT JEAN DE CALVAIRE.

Provenant de Boissy-les-Perches (Eure).

Bois peint. Hauteur 1 m 20.

DÉBUT DU XIII^e SIÈCLE.

Eglise Notre-Dame de Verneuil-sur-Avre.

42. LA VIERGE ET L'ENFANT.

Bois polychromé. Hauteur 0 m 90.

DÉBUT DU XIII^e SIÈCLE.

Eglise de Gassicourt (Oise).

Oeuvre de même type que la statue de Saint-Denis (n° 6) mais d'un quart de siècle au moins postérieure, ce que révèlent

la liberté de l'attitude, l'expression plus nuancée du visage et la délicatesse des plis laissant transparaître les formes du corps.

Bibliographie.

Marcel Aubert, *La sculpture au début de l'époque gothique*, 1929, p. 53, pl. XXXIV; *La sculpture française au Moyen-Age*, 1946, p. 289, fig., p. 291.

Expositions.

Exposition Universelle, Paris, 1900. - Chefs-d'œuvre de l'art français, Paris, 1937, n° 963. - La Vierge dans l'art français, Paris, Petit Palais, 1950, n° 142, pl. IX.

43. LA DORMITION DE LA VIERGE.

Bas-relief.

Bois. Hauteur 0 m 32. Longueur 0 m 00.

DÉBUT DU XIII^e SIÈCLE.

Saumur. Musée d'arts décoratifs.

Inspiré par un récit apocryphe reproduit au XIII^e siècle par Vincent de Beauvais et Jacques de Voragine, la scène de la mort de la Vierge est ici conforme à l'ordonnance imaginée en Orient dès le XI^e siècle. Les apôtres sont rangés autour du lit où repose le corps de la Vierge, et le Christ se tient au milieu d'eux, portant dans les bras l'âme de sa mère, représentée sous la forme d'un

petit enfant.

Le thème, quelque peu transformé parfois, apparaît fréquemment aux façades des Cathédrales où il est associé à celui du Couronnement de la Vierge. Mais c'est surtout l'art des ivoiriers parisiens du XIII^e siècle que rappelle ce bas-relief d'un style très simple et très pur. On peut le supposer sorti d'un atelier de la capitale.

Bibliographie.

Château de Saumur, *Catalogue du Musée d'arts décoratifs*, 1954, pl. XIV. - M. Jacob, *Les bois sculptés du Musée de Saumur*, dans *La Revue française*, 1960, fig.



43



40



41



42

44. TÊTE DE PROPHÈTE (?).

Pierre. Hauteur 0 m 31.

VERS 1200-1215.

Senlis. Musée du Haubergier.

Trouvée en terre non loin de la Cathédrale. Transmise par la Société archéologique de Senlis au Musée en 1950.

Ce chef-d'œuvre fut considéré tout d'abord comme ayant appartenu à l'une des statues du portail (cf. n° 33); il est en réalité d'une

dimension et d'un style différent et doit être daté d'une période sensiblement plus récente, contemporaine de l'exécution des statues de Prophètes de la façade nord de Chartres. De ce fait, sa provenance est impossible à déterminer.

Bibliographie.

Marcel Aubert, *Monographie de la Cathédrale de Senlis*, 1910, p. 103, fig.; *La sculpture au début de l'époque gothique*, 1929, p. 70, pl. LIX; *Têtes gothiques de Senlis et de Mantes* dans *Bulletin monumental*, 1938, p. 5-11, fig.; *La sculpture française au Moyen-Age*, 1946, p. 209, fig. p. 208.

Expositions.

Chefs-d'œuvre de l'art français, Paris, 1937, n° 962.

45. LE COURONNEMENT DE LA VIERGE.

Haut-relief provenant du tympan de l'église abbatiale de Saint-Yved de Braine.

Pierre polychromée. Hauteur 1 m 80. Largeur 0 m 60.

VERS 1205-1216.

Eglise Saint-Yved de Braine (Aisne).

46. UN ANGE.

Provenant du même ensemble.

Pierre polychromée. Hauteur 1 m 62. Largeur 0 m 94.

Soissons. Musée municipal.

VERS 1205-1216.

Commencé vraisemblablement aux alentours de 1205, le portail de l'église des Prémontrés de Braine devait être terminé lors de la consécration, en 1216; il fut démonté en 1832, en même temps que quatre travées de la nef, trop ruinées pour pouvoir être restaurées. Certains morceaux furent perdus, on remonta des fragments de voussures sous le porche actuel, la figure d'ange fut donnée au Musée de Soissons, un certain nombre d'autres éléments, enfin, restèrent à l'intérieur de l'église. Il est donc facile de connaître la composition de cet ensemble, jadis réhaussé de vert, de rouge et d'or. Au linteau étaient figurées la Dormition de la Vierge (remployée dans l'église comme devant d'autel) et sa Résurrection. Au tympan, de chaque côté du groupe triomphal, se tenaient deux anges séparés par une colonnette; le premier portant un encensoir (vestiges appa-

rents derrière la Vierge), le second un flambeau ou une navette à encens (n° 46). Un arbre de Jessé se développait en voussures (n°s suivants). Une Vierge assise tenant l'Enfant (conservée également dans l'église) s'inscrivait dans le pignon sous un dais.

Le thème du Couronnement de la Vierge, imposé peut-être en France par Suger s'épanouit au portail de Senlis vers 1185 et fut repris dans toute une série d'édifices : Mantes, Laon, Chartres, Braine avec la même composition de la Vierge couronnée bénie par le Christ. Plus tard, l'iconographie se transformera (cf. n°s 94 et 95). Le Couronnement de Braine rappelle par certains traits celui de Senlis (quatre anges debout séparés par une colonnette, anges à jambes croisées). Mais les rapports avec Chartres et surtout avec Laon ne sont pas moins évidents, non seulement dans quelques



détails, telle la nuée séparant le tympan du linteau, mais dans l'attitude inclinée de la Vierge et la majesté du geste du Christ.

Un rapprochement est à faire également avec le groupe de l'église Notre-Dame de Corbie.

Bibliographie.

E. Lefèvre-Pontalis, *Braine, église Saint-Yved*, dans *Congrès archéologique*, 1911, t. I, p. 428-440. - A. Boinet, *L'ancien portail de l'église Saint-Yved de Braine*, *ibid.*, t. II, p. 259-278, fig. - Marcel Aubert, *La sculpture française au début de l'époque gothique*, 1929, p. 83, pl. LXXII. Sur le thème du Couronnement de la Vierge; E. Mâle, *Le portail de Senlis et son influence*, dans *Revue de l'art ancien et moderne*, 1911, p. 161-167, fig.; *L'art religieux du XII^e siècle en France*, 3^e éd., 1928, p. 183-185. - J. Vanuxem, *Les portails détruits de la Cathédrale de Cambrai et de Saint-Nicolas d'Amiens*, dans *Bulletin monumental*, 1945, p. 89-102. - G. Zarnecki, *Coronation of the Virgin...* dans *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, t. XIII, 1950, p. 1-12. - Adolf Katzenellenbogen, *The Sculptural programs of Chartres cathedral*, 1959, p. 56-59.

Expositions.

Chefs-d'œuvre de l'art français, Paris, 1937, n° 964.

47.
48.

UN ROI.

UNE SIBYLLE.

Fragments de voussures provenant du portail de l'église abbatiale Saint-Yved de Braine (cf. nos précédents).

Pierre. Hauteur 0 m 82. Largeur 0 m 54.

VERS 1205-1216.

Eglise Saint-Yved de Braine.

Les deux personnages, assis dans des branches disposées en forme de huit et ornées de petites feuilles dentées, entraînent dans la composition d'un arbre de Jessé, thème récemment introduit dans la sculpture monumentale et complément de la scène du Triomphe de la Vierge.

Le roi couronné devait porter un globe. La figure féminine où l'on a voulu voir l'image de Bethsabée est plutôt une Sibylle. En effet, les vingt autres personnages de l'arbre de Jessé remontés sous le porche représentent non seulement les rois de Juda mais les prophètes, qui n'ont cependant pas leur place dans une généalogie du Christ. Emile Mâle a expliqué cette addition par l'influence du drame liturgique des Pro-

phètes, qui se jouait le jour de Noël, chaque prophète venant à tour de rôle annoncer l'avènement du Sauveur et Isaïe récitant le verset « Egredietur Virga de radice Jesse ». La sibylle joignait sans doute son témoignage à celui des prophètes; on la voit ainsi, couronnée comme une reine, dans un arbre de Jessé peint vers 1210 sur un feuillet du Psautier de la reine Ingeburge, au Musée de Chantilly.

La composition de l'arbre, avec ses rameaux en forme de huit, est celle de Senlis ou de Mantes. Mais le style calme et souple s'apparente bien plus à celui de Laon, où certains artistes de Saint-Yved auraient pu travailler.

Bibliographie.

Cf. n° 45-46. - P. Vitry et G. Brière, *Documents de sculpture française...*, 1904, pl. XXXVI, nos 1 et 5. - E. Mâle, *L'art religieux du XII^e siècle en France*, 4^e éd., 1928, p. 168-175. - L. Réau, *Iconographie de l'art chrétien*, t. II, 2^e partie, 1957, p. 129-136.

49.

STATUE GISANTE D'ALIENOR D'AQUITAINE. † 1204.

Pierre polychromée. Longueur 2 m 27.

PREMIER QUART DU XIII^e SIÈCLE.

Eglise abbatiale de Fontevault.



48



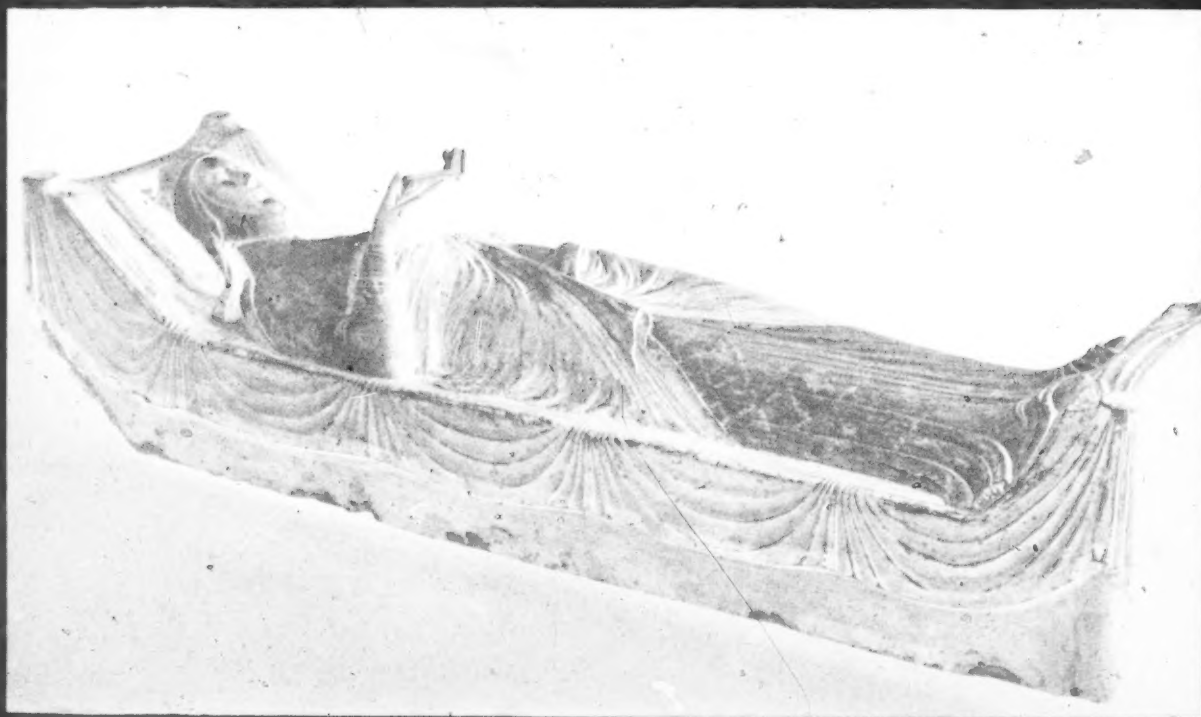
47



45



46





51



50

Aliénor d'Aquitaine, épouse répudiée du roi de France Louis VII, remariée avec Henri II Plantagenet, roi d'Angleterre, termina sa vie mouvementée à l'abbaye de Fontevrault où reposaient en tant que comtes d'Anjou son second mari, mort à Chinon en 1189 et ses enfants Richard-Cœur-de-Lion et Jeanne d'Angleterre. Isabelle d'Angoulême, femme de Jean-sans-Peur, et Raymond VII, comte de Toulouse, fils de Jeanne d'Angleterre, furent également par la suite inhumés dans l'abbaye. Sont conservées : les statues gisantes en pierre de Henri II, Aliénor et Richard-

Cœur-de-Lion et celle, en bois, d'Isabelle d'Angoulême. Elles ont été maintes fois déplacées, transportées à Paris de 1846 à 1849; les restaurations qu'elles ont subies ont respecté leur aspect général exceptionnel. Il semble que l'on puisse dater les gisants de pierre de Fontevrault des années voisines de la mort d'Aliénor. L'esprit et le rythme du drapé ne sont pas sans rappeler ceux que l'on observe aux portails centraux des croisillons de Chartres. Le gisant de bois d'Isabelle d'Angleterre (†1246) où se retrouve le même style serait ainsi une sorte de pastiche tardif.

Bibliographie.

L. Courajod, *Les statues des Plantagenets à Fontevrault* dans *Gazette des Beaux-Arts*, 1867, t. II, p. 537, sqq. - B.-A. Edouard, *Fontevrault et ses monuments*, 1874, 75-2 vol. in 8°. - G. d'Espinay, *Les statues de Fontevrault* dans *Mémoires de la Société d'agriculture, sciences et arts d'Angers*, t. V, 1902, p. 175-182. - Chanoine Urseau, *Les statues de Fontevrault* dans *Mémoires de la Société nationale d'agriculture, sciences et arts d'Angers*, t. IX, 1906, p. 61-74, fig. - André Rhein, *Fontevrault* dans le *Congrès archéologique, Angers-Saumur*, 1910, p. 48-64. - *A propos des tombeaux de Fontevrault* dans *Revue de l'Anjou*, 1910, t. LXI, p. 71-74, 151-152, 227-236.

50. SAINT GERMAIN D'AUXERRE.

Provenant peut-être du trumeau du portail central de l'église Saint-Germain-l'Auxerrois à Paris.

Pierre. Hauteur 1 m 68.

PREMIER QUART DU XIII^e SIÈCLE.

Eglise Saint-Germain-l'Auxerrois.

La statue a été découverte en 1950 par M. le Chanoine Baurit, curé de Saint-Germain-l'Auxerrois, dans les décombres d'un caveau, sous la chapelle de la Vierge. On sait qu'en 1710, pour permettre le passage du dais des processions, les chanoines de Saint-Germain firent démolir le trumeau du portail et le tympan. Il est donc tentant de penser que la statue retrouvée est celle du trumeau. Mais il devait s'agir d'un remploi effectué à la suite de remaniements. En effet, le portail de l'église — précédé du porche du xv^e siècle — est daté de la fin

du XIII^e siècle, alors que la statue de saint Germain par son costume — forme de la mitre — et par son style — plis très fins de la chasuble, bouclettes de la chevelure et de la barbe — appartient aux premières années du siècle; d'autre part, sous le tympan, qui représentait le Jugement dernier, c'est primitivement la statue du Christ et non celle du saint Patron qui était de rigueur. Quoiqu'il en soit, l'œuvre est un témoin émouvant de l'art parisien contemporain de la porte du Couronnement de la Vierge à Notre-Dame de Paris.

Bibliographie.

M. Dumolin et G. Outardel, *Les églises de France, Paris et la Seine*, 1936, p. 69-70. - Abbé Maurice Baurit et Jacques Hillairet, *Saint-Germain-l'Auxerrois, église collégiale, royale et paroissiale*, 1955, p. 23 et 34-35. - A. Boinet, *Les églises parisiennes*, 1958, t. I, p. 278-280, pl. LII.

Expositions.

Les grands créateurs de Paris, Musée Carnavalet, 1951, n° 34. - Trésors d'art des églises de Paris, Chapelle de la Sorbonne, 1956, n° 62.



32



33

51. BUSTE DU ROI DAVID.

Pierre. Hauteur 0 m 61.
PREMIER QUART DU XIII^e SIÈCLE.
Metz. Musée Central.

Fragment d'une statue-colonne d'assez grande dimension, qui aurait représenté le roi David, portant d'une main l'ampoule, signe de la consécration, et tenant de l'autre une harpe dont on devine, à gauche, la partie supérieure.

Acquis à Saint-Mihiel avant 1914, le morceau pourrait provenir de l'abbaye même de cette ville, ou d'un édifice de la région.

Cette sculpture a été datée des premières années du XIII^e siècle, et rapprochée de l'un des Vieillards de l'Apocalypse du Portail Royal de Chartres (K. Kirsch.) Cette influence chartraine, dont on possède ici le témoignage le plus oriental, a pu se faire sentir par l'intermédiaire de Notre-Dame-en-Vaux de Châlons, grâce aux fréquentes relations entre Metz et Châlons.

Bibliographie.

K. Kirsch, *Zwei unbeachtete Fragmente Späromanischer Statuenportale in Lothringen*, dans *Annales universitatis Saraviensis*, 1959, t. VIII, fasc. 4, p. 279-283, fig.

52. SAINT PIERRE, ADOSSE A UNE COLONNE.

Grès. Hauteur 1 m 70.
PREMIER QUART DU XIII^e SIÈCLE.
Epinal. Musée départemental des Vosges.

Statue de provenance inconnue, achetée en 1890 à Igney, près d'Epinal. La raideur de la figure, le traitement de la chevelure et des yeux aveugles, sans pupilles ni paupières, la stylisation frustrée du drapé témoignent d'un certain archaïsme et marquent l'origine

provinciale d'une œuvre d'ailleurs exceptionnelle à cette époque dans la région, mais que l'on peut rapprocher du « Baumeister relief » de la cathédrale de Bâle, et rattacher à l'art du haut Rhin, qui rayonnera jusqu'en Lorraine.

Bibliographie.

A. Philippe, *Catalogue de la section des Beaux-Arts du Musée départemental des Vosges*, 1929, p. 156; *Musée départemental des Vosges*, dans *Congrès archéologique*, 1933, p. 129. - K. Kirsch, *Zwei unbeachtete Fragmente Späromanischer Statuenportale in Lothringen*, dans *Annales universitatis Saraviensis*, 1959, t. VIII, fasc. 4, p. 279-283, fig.

Expositions.

L'art religieux dans la région vosgienne, Epinal, 1961, n° 2, pl. III.

53. CHAPITEAU ORNE DE QUATRE CHEVALIERS.

Provenant d'un cloître de Figeac (?).
Pierre. Hauteur 0 m 29. Largeur 0 m 29.
PREMIER QUART DU XIII^e SIÈCLE.
Toulouse. Musée des Augustins.

Sur la corbeille, soulignée aux angles par de grandes feuilles, quatre cavaliers armés de lances ou d'épées s'affrontent. Deux d'entre eux portent des écus, fascé de cinq pièces pour l'un, fleurdélié pour l'autre. Un autre chapiteau, du même type, est conservé au Musée de Toulouse. Viollet-le-Duc les pensait tous deux originaires du cloître de Figeac. Les nombreuses destructions opérées dans cette ville et, entre autres,

celle du cloître de Saint-Sauveur ne permettent pas de confirmer l'hypothèse. La scène représentée est indéterminée, car les personnages n'étant pas casqués et ne portant point de heaube de mailles, il ne peut s'agir ni d'un combat, ni d'un tournoi. La forme du petit écu triangulaire, la courte robe, les cheveux longs et roulés encadrant un visage imberbe permettent de dater approximativement.



54



55

Bibliographie.

Viollet-le-Duc, *Dictionnaire raisonné du mobilier...*, t. VI, 1875, p. 108. - *Catalogue des collections de sculpture... du Musée de Toulouse*, 1912, n° 655. - Deshoulières, *Figeac*, dans *Congrès archéologique*, 1937, p. 9-46.

54. TÊTE DE REGNAULT DE MOUÇON, évêque de Chartres, † 1217.

Provenant de la statue gisante à l'abbaye de Josaphat, près de Chartres.

Pierre. Hauteur 0 m 37.

PREMIER QUART DU XIII^e SIÈCLE.

Lèves (Eure-et-Loir). Hospice d'Aligre.

Des travaux pratiqués en 1909 à l'hospice d'Aligre qui occupe l'emplacement de l'abbaye de Josaphat mirent au jour un sarcophage contenant le corps d'un prélat et la tête du gisant qui surmontait le tombeau (cf. n° 162). Ce monument, sous enfeu, se trouvait dans le croisillon sud du transept de l'église; il a pu être identifié avec celui de l'évêque Regnault de Mouçon, élu en 1183, mort en 1217, qui présida à presque

toute la reconstruction de la cathédrale de Chartres entreprise après l'incendie de 1194. On est frappé de la ressemblance étroite qui existe entre cette tête et celle des Confesseurs du portail sud de Chartres, en particulier celle de saint Ambroise. Ce qui permet d'envisager le même atelier, sinon la même main et de dater le tombeau de Regnault de Mouçon de la période 1217-1225.

Bibliographie.

Abbé C. Métais, *La crosse et le tombeau de Regnault de Mouçon* dans *Revue de l'Art chrétien*, 1911, p. 211-218, fig. - Sur la chronologie des portails latéraux de Chartres, cf. les derniers travaux : Louis Grodecki, *The transept portals of the Chartres Cathedral* dans *The Art Bulletin*, 1951, p. 156-164. - Paul Frankl, *The chronology of Chartres Cathedral* in *The Art Bulletin*, 1957, p. 33-47. - L. Grodecki, *Chronologie de la Cathédrale de Chartres* dans *Bulletin monumental*, 1958, p. 91-119. - A. Katzenellenbogen, *The sculptural Programs of Chartres cathedral*, 1959.

55. PILASTRE ORNE DE TÊTES ET DE MÉDAILLONS.

Fragment du tombeau de l'abbé Arnoult, provenant de l'église Saint-Père de Chartres.

Pierre. Hauteur 0 m 50. Largeur 0 m 25.

VERS 1220-1225.

Chartres. Musée des Beaux-Arts.

Grâce à une description du XVII^e siècle et à un dessin de Gaignières, cette sculpture a pu être identifiée comme l'un des piliers d'angle du tombeau de l'abbé Arnoult, mort en 1033 et enterré dans l'église abbatiale de Saint-Père de Chartres où un monument lui fut élevé au XIII^e siècle. L'ensemble, détruit à la Révolution, comprenait un sarcophage à décor de feuillages du même style que celui de Jean de Salisbury, conservé à Lèves, un gisant, des statues de moines de part et d'autre, le tout sous un enfeu polylobé.

Le décor du pilier est une curieuse transposition de l'art de l'orfèvre, avec disques quadrilobés, gemmes enchassées et camées de type antique. Le traitement des grands profils est par ailleurs comparable à celui de certaines têtes du croisillon nord de la cathédrale de Chartres : ange de l'Annonciation, prophète Daniel (Sauerlander). Le tombeau de l'abbé Arnoult, contemporain des travaux de réfection de la nef de l'église Saint-Père — achevés vers 1230 — a été sans doute exécuté par un artiste de la cathédrale.

Bibliographie.

Collection Gaignières, Cabinet des Estampes, Pe 1 n, fol. 48. - H. Bouchot, *Inventaire...*, t. I, n° 3560. - R. Merlet, *Tombeau de Robert de Normandie dans l'église Saint-Père* dans *Procès-verbaux de la Société Archéologique d'Eure-et-Loir*, t. VIII, 1892, p. 344-351, fig. - W. Sauerlander, *Zu einem unbekannten fragment im Museum in Chartres*, dans *Kunst-Chronik*, 1959, p. 298-304, fig.; *Art antique et sculpture autour de 1200*, dans *Art de France*, 1961, p. 47-56, fig.



56



57



58

56.

TETE D'HOMME.

Provenant vraisemblablement de la cathédrale de Bourges.

Pierre. Hauteur 0 m 38.

PREMIÈRE MOITIÉ DU XIII^e SIÈCLE.

Bourges. Musée du Berry.

Installée en mascarón au-dessus d'un linteau de l'Hôtel Cujas à Bourges, vraisemblablement lors de restaurations effectuées en 1880, et dégagée il y a quelques années. Il est vraisemblable, vu ses dimensions, qu'elle provient de la cathédrale dont la statuaire a été très malmenée au cours des âges. Dès 1506, l'écroulement de la tour Nord avait entraîné l'anéantissement des deux portails correspondants dont certains éléments furent replacés dans les parties hautes. Par ailleurs, les ravages des guerres de Religion et de la Révolution ont anéanti presque totalement les statues des ébrasements de la façade, y compris celles du Christ et des Apôtres, auxquelles on rapporterait volontiers la grande tête du Musée. Sans doute la chronologie de la cathédrale fixe-t-elle le décor des portails vers les

années 1245-1255 dates trop tardives pour la tête dont les formes et le modèle relèvent de l'art du premier tiers du siècle, avant les transformations de style qui s'opèrent sous l'influence des sculpteurs de Notre-Dame de Paris (Sauerlander). Il faudrait donc admettre que le morceau soit le témoin d'une campagne de statuaire utilisée dans la façade au cours de changements de programme qui nous échappent. On peut invoquer la ressemblance qu'elle présente avec certaines têtes de statues sauvées en 1506 et remployées dans la tour (même galbe de visage, même barbe à mèches ondulantes); et signaler aussi la présence à l'ébrasement de droite du portail central de statues décapitées — d'ailleurs d'époques différentes — qui ne sont pas à leur emplacement prévu.

Bibliographie.

A. Boinet, *Les sculptures de la Cathédrale de Bourges*, 1912, p. 3-28 et 48-52. - W. Sauerlander, *Die Kunstgeschichtliche Stellung der Westportale von Notre-Dame in Paris*, dans *Marburger Jahrbuch*, 1959, t. XVII, p. 1-56. - R. Gauchery et C. Gauchery-Grodecki, *Saint-Étienne de Bourges*, 1959.

57.

TETE D'EVEQUE.

Provenant des chantiers de la Cathédrale de Soissons.

Pierre. Hauteur 0 m 32.

PREMIÈRE MOITIÉ DU XII^e SIÈCLE.

Musée du Louvre.

Le portail central de la Cathédrale de Soissons, décoré dans la première moitié du XIII^e siècle, fut entièrement dénaturé au XVIII^e siècle. Peut-être la tête d'évêque conservée sur le chantier et entrée au Louvre en 1893 est-elle un vestige de cet ensemble.

Son style et le décor du galon de la mitre que l'on retrouve sur des ornements liturgiques, telle la chasuble de Biville (Manche) permettent d'envisager comme date la période 1225-1230.

Bibliographie.

E. Lefèvre-Pontalis, *La Cathédrale de Soissons dans Congrès archéologique, Reims*, 1911, t. I, p. 318-337. - Musée du Louvre, *Description raisonnée des sculptures*, 1950, p. 107, n° 151.

58.

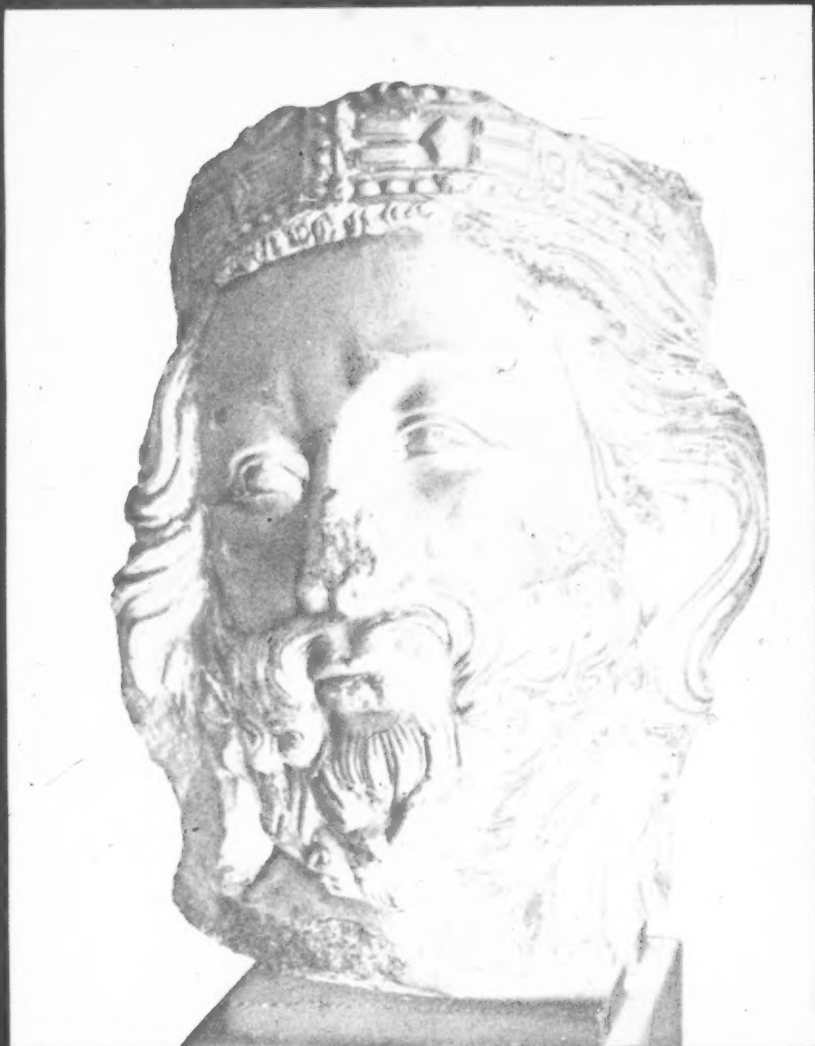
TETE DE CLOTAIRE I^{er}.

Provenant de son tombeau, dans la crypte de l'abbaye Saint-Médard de Soissons.

Pierre. Hauteur 0 m 30.

PREMIÈRE MOITIÉ DU XIII^e SIÈCLE.

Soissons. Musée municipal.



59



60



61



62

Les monuments à la mémoire des rois Clotaire, fondateur de l'abbaye de Saint-Médard, et Sigebert, tous deux enterrés dans la basilique, ont été détruits à la Révolution. D'après les gravures du XVIII^e siècle, ils comprenaient deux dalles à effigies gravées — Clotaire barbu, Sigebert imberbe —

accompagnées de statues en niche. Le cadre architectural à fleurettes est en partie conservé. Le principal vestige des statues est cette tête découverte au fond d'un puits au milieu du XIX^e siècle. Eléments décoratifs et sculpture appartiennent à la première moitié du XIII^e siècle.

Bibliographie.

C. Dormay, *Histoire de la ville de Soissons*, t. I, 1663, p. 262-263. - Dom Martène et Durand, *Voyage littéraire...*, t. II, 1724, p. 13, fig. p. 14. - J.-B. de Laborde, *Voyage pittoresque de la France*, t. X, 1792, *Soissonnais*, n^{os} 18-19, fig. - Abbé Poquet, *Pèlerinage à l'ancienne abbaye de Saint-Médard de Soissons*, 1849, p. 26-28. - Fleury, *Antiquités et Monuments du département de l'Aisne*, t. II, 1878, p. 204, fig. et t. IV, 1882, p. 147-148. - E. Lefèvre-Pontalis, *L'architecture religieuse dans l'ancien diocèse de Soissons...*, t. I, p. 168. - Jean-Dominique Rey, *Sculptures du Musée de Soissons*, dans *Jardin des Arts*, octobre 1956, p. 737-738, fig.

59.

TÊTE DE ROI.

Provenant de l'ancienne abbaye de Saint-Bertin à Saint-Omer.

Pierre. Hauteur 0 m 25.

DEUXIÈME QUART DU XIII^e SIÈCLE.

Saint-Omer. Musée municipal.

L'abbaye de Saint-Bertin, vendue à la Révolution, fut ruinée au début du XIX^e siècle, et ses derniers vestiges disparurent de nos jours avec l'écroulement de la tour nord.

Le nombre et l'importance des travaux effectués durant le XIII^e siècle ne permettent pas de préciser à quel ensemble se rattachait cette tête. Signalons seulement que par son style elle pourrait être datée du temps de

l'abbé Gilbert (1246-1264) qui fut particulièrement fastueux et entreprit la construction d'un nouveau chœur.

Le port de tête souple, la sensibilité du modelé et certains accents précieux : sourire presque ironique des lèvres minces, moustaches en crocs, ciselure de la barbe semblent indiquer une influence venue de l'Est.

Bibliographie.

P. Hériot, dans *Congrès archéologique*, 1936, p. 517-526.

60.61.

MOÏSE, SAMUEL ET MELCHISEDECH.

62.

Trois bustes provenant de l'ancienne collégiale Sainte-Madeleine de Besançon.

Pierre. N^o 60. Hauteur 0 m 51:

N^o 61. Hauteur 0 m 62.

N^o 62. Hauteur 0 m 47.

DEUXIÈME QUART DU XIII^e SIÈCLE.

Besançon. Musée des Beaux-Arts (n^{os} 60-61); Eglise de la Madeleine (n^o 62).

Le portail de l'église de la Madeleine de Besançon, édifié après un incendie survenu en 1221, fut détruit en 1734, lors de la reconstruction de l'édifice. Quelques années plus tard, deux bustes ayant appartenu à des statues d'ébrasement entrèrent au Musée, un troisième trouvant asile à l'église même de la Madeleine.

Une description et un dessin du XVIII^e siècle

permettent d'évoquer cet ensemble curieux qui associait à six personnages de l'Ancien Testament, placés à gauche, et à six apôtres, à droite, les figures de l'Eglise et de la Synagogue; ainsi ont pu être identifiés les trois bustes : Moïse, tenant les tables de la Loi; Samuel qui était représenté, comme à Chartres, avec un agneau; Melchisedech, le roi-prêtre, mitre en tête (figure où l'on a



63



64

parfois voulu voir, à tort, la représentation de Hugues de Salins, évêque de Besançon). Ces œuvres ont été rapprochées, en raison de leur style et de leur iconographie, des statues des portails latéraux de Chartres et en même temps des têtes d'apôtres du croisillon sud de la Cathédrale de Strasbourg, datant des alentours de 1220 (origi-

naux au Musée de l'Œuvre-Notre-Dame, (R. Kautzsch). Ces rapports sont certains sans qu'il faille absolument envisager pour cela Besançon comme l'étape d'un courant artistique direct entre Chartres et Strasbourg; le rayonnement de l'art chartrain s'étant diffusé dans toutes les régions de l'Est, jusqu'à Lausanne.

Bibliographie.

Dunod, *Histoire de l'église... de Besançon*, 1750, t. I, p. 106-108. - Abbé Fleury, *Opuscules d'Histoire ecclésiastique*, Bibl. de Besançon, ms. 732, fig. - J. Gauthier, *L'ancienne Collégiale de Sainte-Madeleine de Besançon et son portail à figures du XIII^e siècle*, dans *Bulletin archéologique*, 1895, p. 158-170, fig. - Rudolf Kautzsch, *Ein frühes werk des Meisters der Strasburger Ekklesia* dans *Separatabzug aus Oberrheinische Kunst*, Jahrgang III, Hefs 3-4, p. 135-148, fig. - G. Gazier, *Le vieux portail du XIII^e siècle et les bustes de la Madeleine de Besançon d'après un travail récent* dans *Bulletin de l'Académie de Besançon*, 1929, p. 94-98. - K. Bauck dans *Oberrheinische Kunst*, t. VI, s.d., p. 5-8. - V. Beyer dans *L'Alsace et la Suisse à travers les siècles* (Publication de la Société savante d'Alsace), 1952.

Expositions.

Sculpture et orfèvrerie de Franche-Comté, Besançon, 1960, n° 174 (n° 62) et hors-catalogue

63.64. LA RESURRECTION DES MORTS.

Deux fragments du tympan de la porte du Jugement à la façade occidentale de Notre-Dame de Paris.

Pierre. N° 63. Hauteur 1 m 12. Largeur 1 m 15.

N° 64. Hauteur 1 m 00. Largeur 0 m 95.

VERS 1220-1230.

Les anges sonnent de la trompette et les morts sortent des tombeaux : on reconnaît parmi eux un moine et un nègre.

En 1771, l'architecte Soufflot fut chargé de supprimer le trumeau de la porte centrale de Notre-Dame et d'entailler le tympan consacré au Jugement dernier pour que le dais des processions put passer aisément. Ainsi, les deux registres inférieurs : Résurrection des Morts et Pèsement des Ames furent en

partie anéantis. Au milieu du siècle dernier, Viollet-le-Duc restitua le dispositif premier en s'aidant d'un dessin conservé par un ancien sonneur de Notre-Dame. Les deux fragments qui subsistaient de part et d'autre de l'arcade ouverte par Soufflot furent déposés et remplacés par des sculptures de l'atelier de Geoffroy-Dechaume. Ils sont entrés au Musée de Cluny en 1852.

Bibliographie.

Marcel Aubert, *Notre-Dame de Paris, sa place dans l'architecture du XII^e au XIV^e siècle*, 1928; *Notre-Dame de Paris, architecture et sculpture*, 1928, in fol.; *la Cathédrale Notre-Dame de Paris*, 1950, p. 39-40 et 133-141.

65. UN ROI DE JUDA.

Fragment de voussure provenant du portail central de la façade occidentale de la Cathédrale d'Amiens.

Pierre. Hauteur 0 m 79. Largeur 0 m 46.

VERS 1225-1236.

Amiens. Musée de Picardie.

Remplacée au milieu du XIX^e siècle, lors de la restauration de la Cathédrale d'Amiens,

et déposée, ainsi que deux autres, au Musée de la ville, cette figure de roi assis, tenant



70



67



65

un bouquet de fleurs à la main, faisait partie, dans le septième cordon de voussure, de l'arbre de Jessé associé au thème du Jugement dernier représenté au tympan. La première pierre de la Cathédrale d'Amiens fut posée en 1220 par Evrard de Fouillois, et l'édifice fut, assez exceptionnellement, commencé par la nef, livrée au

culte en 1235 au plus tard. Le décor sculpté de la façade devait donc être achevé à cette date.

Si l'unité de style et d'iconographie de la façade d'Amiens est remarquable, les sculptures sont assez inégales et dans les voussures notamment la sobriété d'exécution est obtenue avec une certaine lourdeur.

Bibliographie.

Georges Durand, *Monographie de l'église-cathédrale Notre-Dame d'Amiens*, t. I, p. 383. - L. Lefrançois-Pillion, *La Cathédrale d'Amiens*, 1937, p. 15-44. - A. Boinet, *La Cathédrale d'Amiens* (Petite Monographie), 4^e éd., 1951, p. 32-36.

66.

TETE DE PAPE.

Provenant des voussures de la porte dite Saint-Sixte à la façade nord de la Cathédrale de Reims.

Pierre. Hauteur 0 m 26.

VERS 1220-1230.

Reims. Dépôt lapidaire de la Cathédrale.

Cette tête, comme la plupart des suivantes, a été détachée par les bombardements ou les incendies subis par la cathédrale de 1914 à 1917. Elle a pu être identifiée grâce à des photographies anciennes avec celle de l'une

des statuette du cordon de voussure extérieur (A. Prache).

Le style rigoureux témoigne d'un certain archaïsme qui s'observe dans maintes sculptures de la porte.

Bibliographie.

L. Lefrançois-Pillon, *Les sculptures de Reims*, 1928, p. 13. - J.-L.-H. Muller, *Joyaux de sculpture, Reims*, 1954, pl. 1-3. - Anne Paillard-Prache, *Les têtes sculptées du XIII^e siècle, provenant de la Cathédrale de Reims, conservées au Musée de l'Œuvre*, Thèse inédite soutenue à l'Ecole du Louvre en 1956, catalogue n° 7.

Expositions.

Trésors de Reims, Paris, Orangerie, 1938, n° 86.

67.

TETE D'EVEQUE.

Provenant des voussures de la porte Saint-Sixte à la Cathédrale de Reims.

Pierre. Hauteur 0 m 24.

VERS 1220-1230.

Reims. Dépôt lapidaire de la Cathédrale.

Détachée du cordon de voussure intermédiaire.

La forme de la mitre qui appartient au XII^e siècle est une manifestation voulue

d'archaïsme. Par contre, la facture recherchée et le souci de l'expression annoncent le style prochain de la sculpture rémoise.

Bibliographie.

Cf. n° précédent; Muller, *ouvr. cité*, pl. IV-VI. - Prache, *ouvr. cité*, n° 10.

68.

TETE DE CLERC.

Provenant du linteau de la porte Saint-Sixte à la Cathédrale de Reims.

Pierre. Hauteur 0 m 18.



66



69



68

VERS 1220-1230.

Reims. Dépôt lapidaire de la Cathédrale.

Identifiée avec l'un des acolytes de saint Rémi dans la scène du baptême de Clovis. La dissymétrie du visage a été voulue en

fonction de la place occupée par la figure, destinée à être vue de trois-quarts, du côté gauche.

Bibliographie.

Cf. nos précédents; Muller, pl. LXVII-LXIX; Prache, n° 12.

Expositions.

Trésors de Reims, Paris, Orangerie, 1938, n° 91.

69. TÊTE DE FEMME COIFFÉE D'UN TOURET.

Jadis au tympan de la porte Saint-Sixte à la Cathédrale de Reims.

Pierre. Hauteur 0 m 22.

VERS 1220-1230.

Musée du Louvre.

Provenant d'une détérioration antérieure à 1914. Conservée dans la collection Pol Neveux; donnée par Mme Pol Neveux au Musée du Louvre en 1958. Elle appartenait

sans doute au premier registre du tympan : femme assistant au miracle de saint Denis exorcisant une jeune fille et chassant les démons incendiaires.

Bibliographie.

P. Vitry, *La sculpture française sous le règne de saint Louis, 1226-1270*, 1929, p. 45, pl. XLVI; *Deux têtes décoratives du XIII^e siècle...* dans les *Monuments Piot*, 1907, t. XIII, p. 241-248, fig. 3. - P. Pradel dans la *Revue du Louvre*, 1961, p. 39, fig.

Expositions.

Primitifs français, Paris, 1904, n° 289.

70. ANGE VOLANT.

Provenant du trumeau de la porte Saint-Sixte à la Cathédrale de Reims.

Pierre. Hauteur 0 m 40.

VERS 1220-1230.

Reims. Dépôt lapidaire de la Cathédrale.

Il s'agit d'une des deux figures qui encadraient la tête de l'évêque — saint Sixte ?

— adossé au trumeau de la porte. Mêmes caractéristiques de style que le numéro 68.

71. LA SYNAGOGUE.

Provenant de l'étage de la rose au croisillon sud du transept de la Cathédrale de Reims.

Pierre. Hauteur 4 m 20.

MILIEU DU XIII^e SIÈCLE.

Reims. Dépôt lapidaire de la Cathédrale.

Suivant l'iconographie traditionnelle, la Synagogue, les yeux bandés, la couronne chancelante, s'appuyait sur une bannière à la hampe brisée; le symbole est précisé ici

par l'expression amère de la bouche. Les sculptures de Reims sont pour la plupart taillées dans le calcaire coquillier de Courville. Lorsque l'eau des pluies a réussi



73



72



71



74

à pénétrer leur surface et que surviennent des gelées, l'épiderme de la pierre se pulvérise, amenant de graves détériorations. C'est ce qui a nécessité la dépose toute récente de ce grand chef-d'œuvre de la sculpture champenoise dont seul le visage, protégé par un dais, est demeuré intact. La statue de l'Eglise qui lui faisait pendant a été détruite par un obus le 16 avril 1917. La Synagogue peut être rattachée à l'atelier

dit du « Maître de la Visitation », célèbre par ses réminiscences antiques accusées; mais ses rapports de style — notamment dans la sensibilité de facture du visage — avec l'atelier dit du « Maître de Saint-Joseph » ou du « Maître des Anges » ne sont pas exclus. La date, souvent discutée, est, semble-t-il, à fixer au temps où le maître de l'œuvre était Gaucher de Reims (1247-1255).

Bibliographie.

P. Vitry, *La Cathédrale de Reims*, 1919. - E. Mâle, *L'art allemand et l'art français au Moyen Age*, 1919, p. 221-251. - E. Panofsky, *Über die Reihenfolge der Meister von Reims*, dans *Jahrbuch für Kunstwissenschaft*, 1927, p. 55-82. - Marcel Aubert, *Les architectes de la Cathédrale de Reims* dans *Bulletin monumental*, 1956, p. 123-125. - Anne Prache, *Contribution à l'étude des contacts et des échanges établis entre les sculpteurs du XIII^e siècle à propos de la Cathédrale de Reims* dans *Gazette des Beaux-Arts*, 1961, p. 129-142.

72. TÊTE DE PROPHÈTE.

Provenant du revers de la façade occidentale de la Cathédrale de Reims.

Pierre. Hauteur 0 m 25.

VERS 1247-1255.

Reims. Dépôt lapidaire de la Cathédrale.

Tête ayant pu appartenir à l'une des statues du revers du portail sud, dans la partie inférieure qui a été calcinée par l'incendie du tambour de la porte.

La comparaison s'impose avec les têtes d'apôtres de la Sainte-Chapelle de Paris. Il est probable que le courant artistique s'est exercé de Paris à Reims.

Bibliographie.

Muller, *ouvrage cité*, pl. XVII-XIX. - Prache, *ouvrage cité*, n° 30.

Expositions.

Trésors de Reims, Paris, Orangerie, 1938, n° 89.

73. TÊTE D'HOMME.

Provenant peut-être du revers de la façade occidentale de la Cathédrale de Reims.

Pierre. Hauteur 0 m 22.

VERS 1247-1255.

Reims. Dépôt lapidaire de la Cathédrale.

Bibliographie.

Muller, *ouvrage cité*, pl. XX-XXII. - Prache, *ouvrage cité*, n° 34.

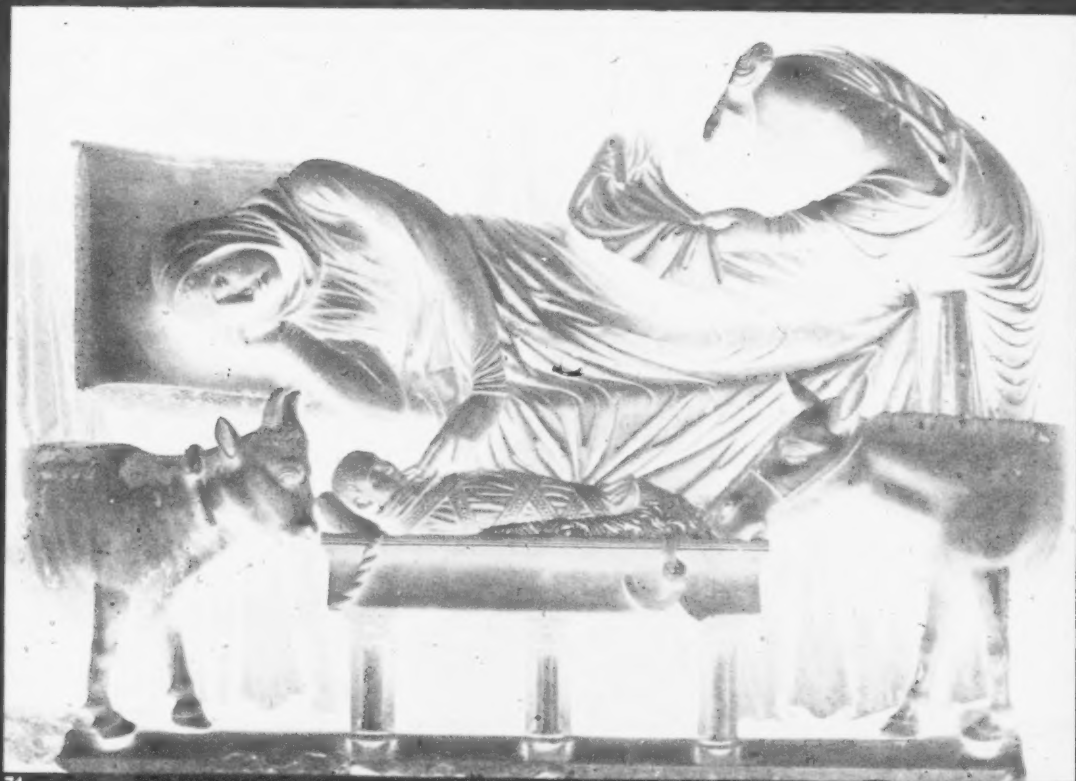
74 à 80. SCULPTURES DU JUBE DE LA CATHÉDRALE DE CHARTRES.

Pierre.

MILIEU DU XIII^e SIÈCLE.

Chartres : Dépôt lapidaire de la Cathédrale.

Et Musée du Louvre (n° 78).



74



76



75





78



79



80



80



80

Tous les jubés qui dans la plupart des cathédrales et dans de nombreuses églises avaient été élevés entre la nef et le chœur aux XIII^e et XIV^e siècles (cf. nos 87, 99, 101, 120), ont été détruits au XVIII^e siècle ou au XIX^e siècle, soit pour faire place à une décoration nouvelle, soit pour dégager la vue de l'autel et des cérémonies.

La démolition du jubé de Chartres, commencée en 1763, fut motivée par le mauvais état de la construction; les débris d'abord abandonnés dans la cathédrale furent en partie utilisés pour divers travaux à l'extérieur; puis, conformément à la règle canonique, ce qui restait fut enfoui en terre consacrée, servant en réalité de matériaux pour combler les excavations créées dans le dallage par les travaux de réfection du chœur. En 1836, un défoncement du sol, survenu à la suite d'un incendie, révéla que certaines dalles étaient sculptées sur leur face enfouie. En 1848, des fouilles furent entreprises, amenant la découverte des principaux fragments.

Les descriptions et gravures anciennes sont peu précises. Des essais de reconstitution théorique ont été faits. Entre les deux faces du jubé courait une étroite galerie couverte de voûtes d'ogive et d'où partaient deux

escaliers montant à la plate-forme. La face vers la nef comportait sept arcades sur colonnettes surmontées de gables fleuronés entre lesquels se plaçaient deux registres de scènes figurées. Enfin des reliefs méplats devaient agrémenter la face tournée vers le chœur.

Le décor iconographique est plus incertain. Si nous savons que les bas-reliefs supérieurs, rectangulaires, assez bien conservés, se rapportaient à l'Enfance du Christ — scènes d'ailleurs exceptionnelles pour un jubé où les scènes de la Passion sont généralement inscrites (cf. n° 99) — le sens des compositions de l'étage inférieur, qui étaient à plus petite échelle et formaient écoinçons entre les gables, nous échappe. Il semble qu'une partie figurait le Jugement dernier selon saint Mathieu dont l'image était inscrite dans l'écoinçon de départ (Mallion).

L'ensemble révèle naturellement plusieurs mains et des styles assez différents. Les thèses qui ont invoqué une influence germanique sont à rejeter. On peut envisager la suite des ateliers des portails latéraux de Chartres ou des ateliers parisiens; les deux hypothèses étant compatibles étant donné les échanges entretenus certainement entre les deux foyers d'art.

74. LA NATIVITE.

Hauteur 0 m 95. Largeur 1 m 33.

La noblesse du style et la qualité du drapé rattachent tout particulièrement ce relief

au grand art chartrain du milieu du XIII^e siècle.

75. L'ANNONCE AUX BERGERS.

Hauteur 0 m 90. Largeur 0 m 82.

Art plus rude, avec notes d'observation familière; cf. les figures de paysans dans

le zodiaque du portail nord de la cathédrale (voûture de la baie de droite).

76. DEUX MOUTONS.

Hauteur 0 m 17.

Fragment détaché du relief précédent.

77. LES ROIS MAGES EVEILLES PAR L'ANGE.

Hauteur 0 m 81. Largeur 1 m 40.

Autre manière. Raffinement d'esprit et de facture qui peut faire songer à des influ-

ences parisiennes, et que l'on retrouve dans les deux numéros suivants.

78. SAINT MATHIEU ECRIVANT SOUS LA DICTEE DE L'ANGE.

Hauteur 0 m 66.

Fragment donné en 1860 à la Société archéologique d'Eure-et-Loir; acheté par le Musée du Louvre en 1905.

Œuvre d'une précision naturaliste charmante et d'une finesse d'exécution qui n'ont guère leur équivalent dans l'art contemporain.



81



82



83

79. LE CHRIST ENTRANT A JERUSALEM.

Hauteur 0 m 31.

Fragment d'un petit relief consacré à la Vie publique.

80. TROIS GROUPES DE PERSONNAGES.

Hauteur 0 m 30 à 0 m 35.

Toutes les statuettes sont décapitées. On peut reconnaître des fragments d'une procession d'élus, mains jointes, faisant partie d'une scène du Jugement dernier; deux

personnages présentés par un ange, trois personnages dont un évêque, cinq personnages dont un franciscain, un prélat et un martyr tenant la palme.

81. LE CHRIST ENTRE LES QUATRE EVANGELISTES

Diamètre 0 m 48.

Une des clefs de voûte de la galerie.

82. LA VIERGE ENTOUREE D'ANGES.

Diamètre 0 m 48.

Même provenance.

83. BAS-RELIEF A DECOR DE ROSACES ET D'ANIMAUX.

Hauteur 1 m 07. Longueur 1 m 21.

Le sens iconographique de cette sculpture est obscur. Autour du lion central, on voit un dragon, un bélier, une larve étrange, un taureau; dans la rosace voisine, deux aigles volants. Il a été signalé que dans l'ancienne liturgie chartraine, on chantait aux complies

de la Pentecôte une séquence où étaient énumérés les divers noms du Christ : « agnus, ovis, vitulus, serpens, aries, leo, vermis... » En haut et en bas, en relief atténué, scènes de chasse et de combat, figures fantaisistes : dragons, escargots...

Bibliographie.

P. Vitry, *La sculpture française sous le règne de Saint-Louis, 1226-1270*, 1929, p. 39-40, pl. 18 et 19. — Chanoine Y. Delaporte, *Quelques bas-reliefs inexpliqués de l'ancien jubé de la Cathédrale de Chartres* dans *Mémoires de la Société archéologique d'Eure-et-Loir*, t. XVII, 1937, p. 191-209. — M. Jusselin, *L'ancien jubé de la Cathédrale de Chartres dans l'imagerie* dans *Mém. de la Soc. archéol. d'Eure-et-Loir*, t. XVII, 1940, p. 205-209. — H. Bunjes, *Der Gotische Iettner der Kathedrale von Chartres*, dans *Richartz Jahrbuch*, t. XII-XIII, 1943, p. 70-114, 35 fig. — Jean Mallion, *Le jubé de la Cathédrale de Chartres*, thèse inédite soutenue à l'Ecole du Louvre en 1948.

Expositions.

Les nos 74, 75 et 77 ont figuré aux Chefs-d'œuvre de l'art français, Paris, 1937, n° 965. Le n° 74 à La Vierge dans l'art français, Paris, Petit Palais, 1950, n° 144.

De Reims à Strasbourg. Seconde moitié du XIII^e et début du XIV^e siècles.

Dans l'évolution générale et ininterrompue des modes d'expression et des styles, les approches du demi-siècle marquent une étape caractéristique. Les séquelles de l'art roman — raideur et calligraphie — encore et jusque là au service de l'idéalisme disparaissent. Pareillement la sujétion de la statuaire au grand parti d'architecture s'atténue. Cette grandiose impersonnalité des visages, ces drapés stricts, ces attitudes qui se ressentent encore, volontairement, semble-t-il, du bloc de pierre cessent peu à peu de rendre témoignage à l'intemporel. Une humanité plus proche de nous peuple les portails; comme la flore décorative, elle tend au naturel et, partant, s'individualise. Cette évolution de l'art répond à celle de la théologie et de l'esprit du temps, sans qu'il soit possible d'ailleurs de fixer dans le concret les points de correspondance.

Nous le constatons à la Sainte-Chapelle que consacre Louis IX en 1248. Les douze apôtres y acquièrent une assurance du maintien, une ampleur du vêtement si nouvelles que l'on songea un temps aux abords du xiv^e siècle pour leur y fixer une date, alors qu'en vérité ils étaient achevés dès avant la consécration du sanctuaire. De là, cette ampleur du style, cette « présence » se transmettent à l'œuvre de la Cathédrale de Reims, si étonnamment riche déjà et divers en ses inspirations, au temps du second architecte, Jean le Loup, qui « commença les portaux » de la façade occidentale.

Le maître-d'œuvre avait achevé le transept en 1241, au front oriental duquel furent dressées l'Eglise et la Synagogue (n° 71), figures monumentales à l'allure déjà bien dégagée. Ces tenants de la concordance et de la confrontation du Nouveau et de l'Ancien Testaments y faisaient face à la résidence des évêques, comme à Strasbourg dès 1230, comme à Bamberg qui, vers 1280, s'est directement inspiré des modèles rémois.

Mais évoquer Reims, c'est aussi, du temps de ce même Jean le Loup et de son successeur Gaucher, évoquer la Visitation aux draperies toutes bruisantes des souvenirs de l'Antiquité classique, et l'Annonciation, l'Ange au sourire, le saint Joseph émerveillés qui se tiennent aux portails de la façade. Ici règnent les vertus de bonne compagnie, le gracieux, l'aimable, l'émerveillement, les sourires asiatiques. On retrouvera ce sourire sur le visage de la Vierge dorée à la Cathédrale d'Amiens, laquelle le transmettra à son tour à mainte image taillée alentours, à cette Vierge conservée dans la chapelle du cimetière de Saint-Amand-les-Pas près Arras, à la fin du XIII^e siècle, par exemple (n° 116), ainsi qu'à celle du couvent des Ursulines d'Abbeville que conserve le Louvre (début du XIV^e siècle) (n° 115).

Le jubé de la Cathédrale de Strasbourg, démoli en 1682, trahit également semblable parenté rémoise; parenté double, en vérité, puisque c'est à la façade de Saint-Nicaise de Reims qu'il doit son arcature sous gables, alors que Vierge et apôtres s'y inspirent visiblement de l'atelier de l'ange au sourire, avec plus de froideur toutefois, de retenue dans l'expression. La ressemblance de l'apôtre (n° 87) avec le saint Joseph de la Cathédrale de Reims en fournit le témoignage le plus probant. Il se pourrait que les apôtres de la Sainte-Chapelle aient eu leur part d'influence dans la disposition des statues du jubé de Strasbourg, debout entre les gables, car il est peu probable que ce jubé ait été dressé avant le milieu du siècle où son influence est manifeste dans le vitrail du triforium. †

Le jubé de la Cathédrale de Bourges (n° 99), démoli lui aussi, a plus reçu du vitrail qu'il ne lui a donné, puisque l'on voit les fonds sur lesquels s'inscrivent en haut-relief les scènes de la Passion agrémentés d'un carrelage incrusté de verres églomisés empruntés aux fonds ornementaux des verrières. En ces reliefs, comme dans le tympan du Jugement dernier, au portail central, les drapés de cette fin du XIII^e siècle sont amples et souples, quant aux chairs des ressuscités, elles sont autant magnifiées dans l'innocence retrouvée des élus que parmi les pleurs et les grincements de dents des réprouvés.

Une anatomie plus sensible encore et un souci évident de réalisme révèle le fragment de la Descente aux limbes que conserve le Louvre en provenance du jubé de Notre-Dame de Paris (n° 120). L'ouvrage, jadis, était d'un seul tenant avec la clôture du chœur entreprise par Pierre de Chelles en 1300

et poursuivie par Jean Ravy après 1318. C'est aux abords de cette dernière date que fut assurément construit et sculpté ce jubé qui, d'après ce qui en reste, ne devait pas encore être affecté par la manière, élégante certes, des derniers travaux de la clôture effectués par Jean le Bouteiller vers 1351.

Mais auparavant, entre autres inspirations communiquées aux ateliers d'Ile-de-France, de Picardie, de Champagne, Notre-Dame de Paris est à l'origine d'une belle série d'œuvres sculptées, au départ de laquelle nous inscrirons la superbe Vierge à l'Enfant de la Porte Rouge, au flanc nord de la Cathédrale, et les statues mutilées, ainsi que le tympan du portail Saint-Etienne, au bras sud du transept qu'édifièrent Jean de Chelles et Pierre de Montreuil (1250-1258). Ce groupe d'œuvres, aux attitudes balancées, aux gestes courtois pour ce qui est des statues, aux agencements ordonnés par une certaine géométrie sous-jacente pour ce qui est des reliefs, prendra le chemin des contrées de l'Est. Meaux offre une copie littérale du tympan de la Vie de saint Etienne, Ligny-en-Barrois une Vierge à l'Enfant de cette obédience, la Cathédrale de Strasbourg enfin et surtout la belle série des Vierges sages et des Vierges folles qu'accueillent respectivement l'Epoux divin et le Tentateur (n° 111), sans oublier le tympan de la Passion, au portail central. Mais ici la fierté d'allure de la Vierge à la Porte Rouge s'est mûe en une familiarité bourgeoise, en une sorte de confort du sentiment proprement local, c'est-à-dire strasbourgeois, alsacien, haut-rhénan.

L'on sent à ce stade de l'expression le naturel tout disposé à se plier aux sollicitations de l'anecdote, la parabole évangélique s'effacer sous le langage profane au point qu'à quelques conventions près Vierges folles et Vierges sages paraissent interchangeables. Ainsi mis en verve, ce style se transporte outre-Rhin, à Fribourg-en-Brisgau, où il se pare de joliesse un peu superficielle, à Bâle où, semblables sur ce point à Charroux en Poitou, les Vierges sages et les Vierges folles éclatent de santé jusqu'à cotoyer la vulgarité. Les voussures de Charroux, d'autre part, offrent une facture noble et large, voisine de Poitiers, tributaire d'Amiens.

De même qu'au début de ce XIII^e siècle (aux environs de 1225-1230) l'atelier fameux de l'Eglise et de la Synagogue interprétait à Strasbourg le style chartrain de telle manière qu'il se trouvait porté à la limite de ses moyens, au point de friser la morbidesse par raffinement spirituel (témoin la « petite Eglise », n° 85), de même les ateliers de la façade occidentale, avant 1298 — vierges, vertus, prophètes — poussent l'esprit de leur art dans le sens des recherches hasardeuses qui seront celles du XIV^e siècle.



ANGE.

Bois. Hauteur 0 m 87.

SECONDE MOITIÉ DU XIII^e SIÈCLE.

Musée du Louvre.

Trouvé à Abbeville; donné en 1930 au Louvre par M. Arthur Sachs et ses enfants. L'œuvre dérive du type de l'ange rémois illustré à la Cathédrale par les deux figures souriantes de la façade et reproduit souvent dans les voussures et dans le décor des contreforts. Avec des nuances de style très

variées, les sculpteurs du bois s'en inspirèrent pour des statuettes porte-flambeaux ou destinées à entourer les autels. Le grand ange du Louvre rappelle ceux de l'église d'Humbert (Pas-de-Calais), du Musée des Arts décoratifs et du Deutsches Museum de Berlin.

Bibliographie.

Marcel Aubert, *Un nouvel ange champenois* dans *Bulletin des Musées*, 1930, p. 161-163, fig.; *Une nouvelle statue d'ange de la fin du XIII^e siècle au Musée du Louvre* dans *Monuments Piot*, t. XXX; 1930, p. 119-132, pl. XI. - Musée du Louvre, *Description des sculptures...*, 1950, p. 103, n° 142.

FEMME COURONNEE, dite « La Petite Eglise ».

Provenant de la Cathédrale de Strasbourg.

Grès rose. Hauteur 1 m 28.

VERS 1230.

Strasbourg. Musée de l'Œuvre Notre-Dame.

La dénomination de « Petite Eglise », couramment donnée à cette image de jeune femme, ne correspond à aucune donnée précise; la couronne et le phylactère qu'elle porte feraient plutôt songer à une Sybille ou à une reine de Saba.

L'emplacement primitif en est inconnu, néanmoins, les rapports de style avec les culots et clefs de voûte de la chapelle Saint-Jean-Baptiste, au nord du chœur, laisseraient volontiers supposer qu'elle a pu orner cette chapelle ou le transept voisin.

Elle appartient, en tout cas, à la série d'œuvres issues d'un atelier de formation

chartraine, dont l'arrivée, sur les chantiers de la Cathédrale marque, vers 1225, le début de la grande école de sculpture strasbourgeoise, et dont les œuvres maîtresses seront le « pilier des anges », les tympans de la Mort et du Couronnement de la Vierge, au croisillon sud, et surtout les figures de l'Eglise et de la Synagogue, à cette même façade. De Chartres procèdent le jeu souple des draperies qui s'étalent sur le socle et la noblesse du style; cependant, le sculpteur, peut-être un Rhénan formé à Chartres, a ajouté une note de sensibilité particulière et certains accents maniérés.

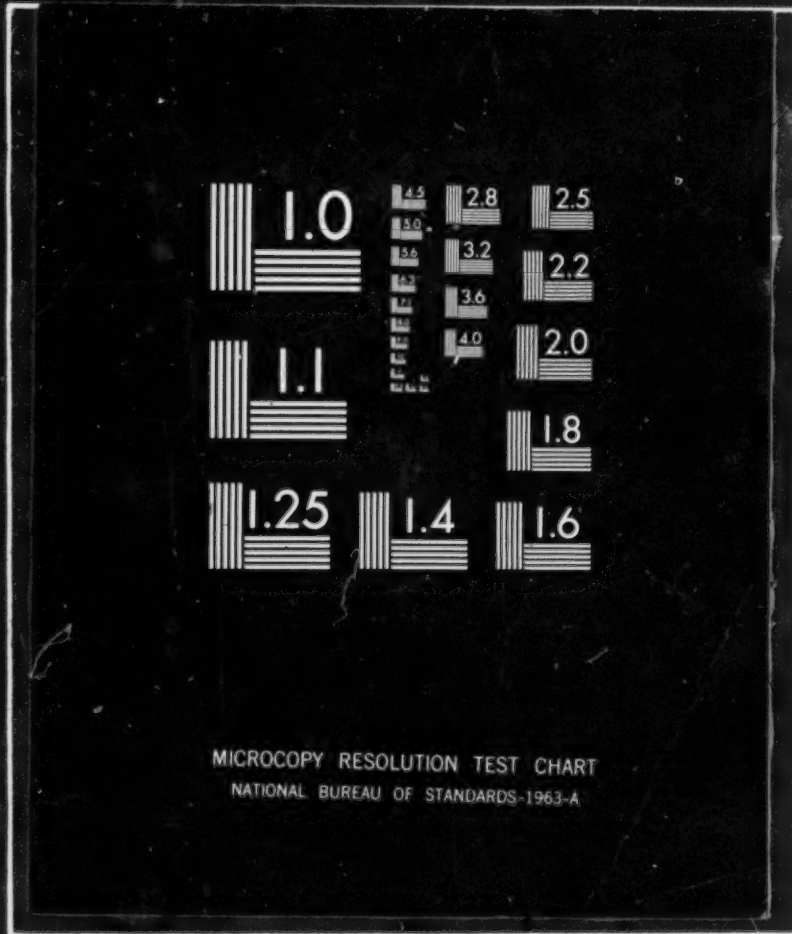
Bibliographie.

O. Schmitt, *Gotische Skulpturen des strassburger Münsters*, 1924, t. I, pl. XXXVI, t. II, p. 7. - M. Hasak, *Das Münster unserer lieben Frau zu Strassburg - i. - Elsass*, 1927, p. 63-64, fig. - G. Lill, *Deutsche Plastik*, 1925, pl. III. - W. Pinder, *Wom Wesen und Werden deutscher Formen*, t. I, 1943, p. 428, pl. p. 331. - H. Haug, *Le Musée de l'Œuvre Notre-Dame*, 1939, p. 19. - G. Baumer, *Die Frau engestalt der St. Fröhe*, s.d., p. 62-69, fig. 38-40. - Victor Beyer, *La sculpture médiévale du Musée de l'Œuvre Notre-Dame*, 1956, n° 71, fig.; *La Cathédrale de Strasbourg*, 1957, p. 74-78, fig.

Expositions.

Chefs-d'œuvre de l'art alsacien et de l'art lorrain, Paris, 1948, n° 35. - Elzasser Schoonheid, Delft, 1949, n° 27.

18 x



MICROCOPY RESOLUTION TEST CHART
NATIONAL BUREAU OF STANDARDS-1963-A

6 INCHES

15 CM

THE ART EXHIBITION CATALOGUES OF
THE NATIONAL MUSEUMS OF FRANCE

Published on microfiche by:

Chadwyck-Healey Ltd
21 Bateman Street
Cambridge CB2 1NB
England

Somerset House
417 Maitland Avenue
Teaneck, NJ 07666
USA

Date of publication and production of master: 1977

Series: The purpose of this series is to make available those catalogues that have lasting interest through their text or their illustrations. Catalogues and cumulation of titles in the series are available from the publishers.

Serial numbers: Each title is identified by a three-part serial number. The first part of the serial number designates the sales list in which the title was first announced. The second part indicates the agent of publication, i.e. the museum, gallery or organisation that was responsible for the publication of the catalogue. The third part of the serial number is the number allotted to that title.

Copyright of the original edition: Editions des Musées nationaux-Paris-France. The microfiche edition is published by permission of the Editions des musées nationaux-Paris-France.

Technical data:

Producing laboratory: NCR Ltd, Boreham Wood, Herts, England.



85



86



87

86. UNE CHIMERE.

Provenant de la Cathédrale de Strasbourg.
Grès rouge. Hauteur 1 m 78.
VERS 1240-1250.
Strasbourg. Musée de l'Œuvre Notre-Dame.

Contemporaine des premières travées orientales de la nef de la Cathédrale de Strasbourg, construites entre 1246 et 1250 environ, cette chimère servait au décor du troisième arc-boutant de la face méridionale et fut déposée lors de travaux de restauration effectués à la fin du XIX^e siècle.

Les sculptures de cette partie de l'édifice furent exécutées par des artistes dont le style dérive plus ou moins fidèlement de

celui des grands ateliers du transept ou du jubé. Mais les œuvres décoratives, particulièrement abondantes dans ces premières travées, échappent souvent à tout classement et dans cette bête de fantaisie, on retrouve surtout, avec une verve inspirée peut-être par la Champagne, un souvenir très net de l'esprit roman, créateur de monstres étroitement adaptés à leur fonction architecturale.

Bibliographie.

Hans Reinhardt, *La nef de la Cathédrale de Strasbourg*, dans *Bull. de la Soc. des Amis de la Cathédrale de Strasbourg*, 2^e série, n° 4, 1937. - Victor Beyer, *La sculpture médiévale du Musée de l'Œuvre Notre-Dame*, 1956, n° 91. - J. Baltrusaitis, *Réveils et prodiges*, 1960, p. 68-70.

87. UN APOTRE.

Statue provenant du jubé de la Cathédrale de Strasbourg.
Grès rouge. Hauteur 1 m 35.
VERS 1240-1252.
Strasbourg. Musée de l'Œuvre Notre-Dame.

La construction du jubé dû suivre de peu celle des travées orientales de la nef, commencée vers 1240. Dès 1252, le jubé était probablement terminé, puisqu'il servait de cadre à l'autel de la Cité. En 1682, l'ensemble fut démonté pour les besoins du culte catholique réintroduit à Strasbourg par Louis XIV; cependant, la plupart des statues d'apôtres furent conservées et remployées dans les parties hautes de la tour nord. Au milieu du XIX^e siècle on mit à jour divers fragments qui, selon l'usage, avaient été enterrés sous le chœur. La réunion de ces divers éléments, et l'étude des quelques documents qui rendent compte de l'état du jubé au XVII^e siècle ont permis la restitution au Musée de l'Œuvre Notre-Dame, de deux des sept travées qui ouvraient sur la nef par des arcades surmontées de gâbles aux tympanaux sculptés représentant les

Œuvres de la Miséricorde. Dans les écoinçons se dressaient les statues d'une Vierge au rosier — aujourd'hui en Amérique —, et de onze apôtres.

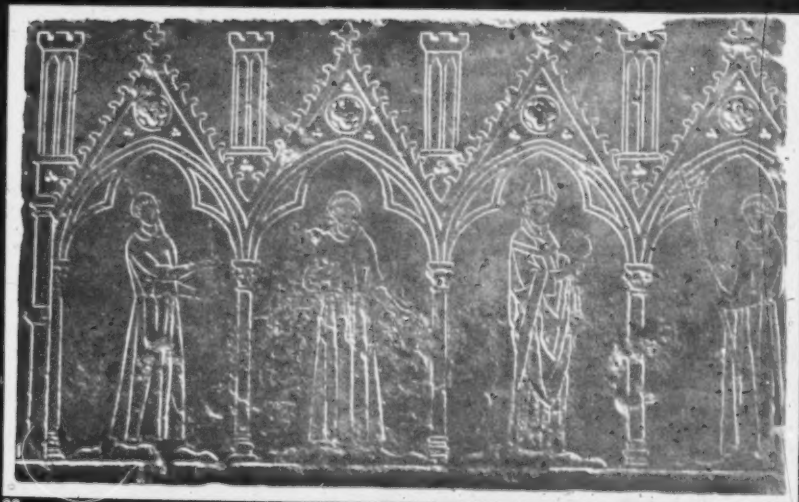
L'influence de l'art de Chartres qui avait présidé à la naissance des ateliers de la Cathédrale de Strasbourg (cf. n° 85) s'estompe ici derrière celles venues de Paris et de Reims. Le jubé de Strasbourg rappelait d'ailleurs par son ordonnance la façade de l'église Saint-Nicaise de Reims, commencée en 1225, détruite au XIX^e siècle et qui nous est connue par un dessin. L'apôtre est à rapprocher de certaines statues de Reims : portail nord et façade occidentale, œuvres du « Maître du Saint-Joseph », cf. n° 73; le style de son drapé évoque de plus celui des apôtres de la Sainte-Chapelle de Paris, exécutés avant 1248.

Bibliographie.

Otto Schmitt, *Gotische Skulptur des Strassburger Münster*, 1924, t. I, pl. 43b, 52b, t. II, p. 9; J. J. Arhardt und das Strassburger Münster, dans *Elsass-Lothringen Jahrbuch*, t. VII, 1928, p. 126-137, fig. - Hans Haug, *Les œuvres de Miséricorde du jubé de la Cathédrale de Strasbourg*, dans *Archives alsaciennes d'histoire de l'art*, 1931, p. 99-122, fig. - Hans Reinhardt, *Le jubé de la Cathédrale de Strasbourg et ses origines rémoises*, dans *Bull. de la Soc. des amis de la Cathédrale*



89



88



90

de Strasbourg, 1951, p. 19-28, fig. - Victor Beyer, *La sculpture médiévale du Musée de l'Œuvre Notre-Dame*, 1956, n° 97; *La Cathédrale de Strasbourg*, 1957, p. 78-80.

Expositions.

Chefs-d'œuvre de l'art alsacien et de l'art lorrain, Paris, 1948, p. 29, n° 36. - Elzasser Schoonheid, Delft, 1949, p. 21, n° 29, pl. II.

8.89. SOUBASSEMENTS DES TOMBEAUX DE ADAM († 1122) ET DE PIERRE D'AUTEUIL († 1229), ABBES DE SAINT-DENIS.

Provenant de l'église abbatiale de Saint-Denis.

Pierre gravée au trait. N° 89 : Hauteur 0 m 80. Largeur 1 m 27.

N° 90 : Hauteur 0 m 80. Largeur 1 m 65.

SECONDE MOITIÉ DU XIII^e SIÈCLE.

Paris. Musée de Cluny.

En 1259, Mathieu de Vendôme, abbé de Saint-Denis, fit transférer les corps de ses prédécesseurs « dans l'épaisseur du mur de la croisée de l'église du côté du midy ». C'est vraisemblablement à cette époque que furent gravées ces dalles qui ont figuré après la Révolution au Musée des Monuments Français (n°s 518 et 519). Une troisième, celle de l'abbé Antoine de la Haye, est toujours à Saint-Denis.

Grâce aux dessins de Gaignières (Inventaire Bouchot, n°s 4589 et 4590) on connaît la

disposition ancienne de ces tombes gravées qui, contrairement à l'usage, n'étaient pas insérées dans le dallage, mais composaient de véritables monuments funéraires dont les dalles ici exposées constituaient la paroi. Le cortège des funérailles s'y déroule sous des arcades flanquées de tours de Castille; au centre, un abbé mitré, vraisemblablement celui de Saint-Denis, entouré de clercs portant la croix, le bénitier et des flambeaux. Par leur allongement et leur animation ces figures annoncent le maniérisme du XIV^e siècle.

Bibliographie.

Dom Michel Félibien, *Histoire de l'abbaye royale de Saint-Denis en France*, 1705, p. 5 et 106. - Guilhermy, *Les inscriptions de la France*, 1875, t. II, p. 181, pl. - Musée de Cluny, *Cat. la pierre, le marbre et l'albâtre*, 1922, n°s 530 et 532. - Monique Toury, *Les dalles funéraires à effigies gravées aux XIII^e et XIV^e siècles dans l'ancien diocèse de Paris*, Thèse inédite soutenue à l'Ecole du Louvre en 1947.

90. SAINT JEAN L'EVANGELISTE.

Pierre. Hauteur 0 m 42.

DEUXIÈME MOITIÉ DU XIII^e SIÈCLE.

Chartres. Musée des Beaux-Arts.

On ignore l'origine de cette œuvre qui figure depuis longtemps dans les collections du Musée.

La statuette, adossée à un pilier, faisait certainement partie d'un ensemble. On a songé parfois au jubé de la Cathédrale; mais outre qu'aucune des restitutions tentées ne laisse

place à cet ouvrage, ni la qualité de la pierre, ni surtout le style ne permettent de croire à une telle appartenance. Cette sculpture apparaît en fait comme un reflet, dans la deuxième moitié du XIII^e siècle, de l'art des ateliers de la Cathédrale.

Exposition.

L'Art français au Japon, 1954-1955, n° 99.



93



92



91

91. SAINT JEAN L'EVANGELISTE.

Statue provenant du prieuré de Saint-Jean-les-Bonshommes à Sauvigny-le-Bois (Yonne).

Bois peint. Hauteur 1 m 35.

DEUXIÈME MOITIÉ DU XIII^e SIÈCLE.

Sens. Trésor de la Cathédrale.

La rigidité et l'extrême allongement de cette figure, seul élément conservé d'un Calvaire, correspondent sans doute au désir de détacher nettement une silhouette haut placée, sur une poutre à l'entrée du chœur, et

rappellent des œuvres antérieures (nos 40-41). Mais la facture des plis, la rondeur du visage encadré d'une courte chevelure bouclée et le tracé des yeux démentent cet archaïsme apparent.

92. CHEVALIER ENDORMI.

Corbeau provenant de la Cathédrale de Troyes.

Pierre. Hauteur 0 m 68. Largeur 0 m 32.

MILIEU DU XIII^e SIÈCLE.

Musée du Louvre.

Le chevalier, dont le type de costume indique la période 1250-1260, se repose, assis, devant son écu incliné.

Morceau recueilli en 1892 sur le chantier de la Cathédrale.

93. HOMME APPUYE SUR UNE BEQUILLE.

Même provenance. Même époque.

Pierre. Hauteur 0 m 38. Largeur 0 m 32.

Musée du Louvre.

Bibliographie.

Musée du Louvre, *Description raisonnée des sculptures...*, 1950, p. 107, nos 152-153.

94. LE COURONNEMENT DE LA VIERGE.

Tympan provenant de la Chapelle des Templiers de l'Hôpital, près Géraudot (Aube).

Pierre. Hauteur 1 m 45. Largeur 2 m 25.

TROISIÈME QUART DU XIII^e SIÈCLE.

Troyes. Musée des Beaux-Arts.

L'iconographie du tympan marque une évolution par rapport au groupe triomphal de Braine (n° 45) : ici la Vierge est couronnée par un ange, comme aux tympanes de Paris (1220) et d'Amiens. En fait, cette

formule était déjà périmée après 1250 et témoigne d'un certain archaïsme dans un ensemble que la liberté des attitudes, et le charme aigu des visages incitent à placer dans la seconde moitié du siècle.

Bibliographie.

M.-T. Boutiot, dans *Annuaire de l'Aube*, 1866, p. 27. - L. Le Clerc, *Catalogue de l'Archéologie monumentale du Musée de Troyes*, 1896, n° 377.

Expositions.

La Vierge dans l'art français, Paris, Petit Palais, 1950, n° 145, pl. XVII. - Trésors d'art de l'Ecole troyenne, Troyes, 1953, n° 1. - Art français, au Japon, 1954-1955, n° 96, fig.



94



96



97



98

95. LE COURONNEMENT DE LA VIERGE.

Clef de voûte provenant de dépendances de la Cathédrale de Troyes.

Pierre. Diamètre 0 m 45.

DEUXIÈME MOITIÉ DU XIII^e SIÈCLE.

Le thème du Couronnement de la Vierge (cf. n° précédent) apparaît ici presque au terme de son évolution, dans une formule adoptée déjà vers 1230 au croisillon sud de Strasbourg, puis plus tard à Auxerre, Reims, Sens, et qui sera répandue par l'art des ivoiriers (n° 159) : c'est le Christ lui-même qui couronne la Vierge assise à ses côtés. La seule innovation qui interviendra par la suite, au XIV^e siècle, sera de présenter

la Vierge agenouillée comme à Ia-Ferté-Milon.

Cette clef-de-voûte et son pendant, figurant la Descente aux Limbes, également conservée au Musée de Troyes, appartenaient à une construction dite « la Théologale » dressée dans le prolongement du croisillon sud de la Cathédrale et qui servait aux réunions du chapitre; elle fut démolie au cours du XIX^e siècle.

Bibliographie.

A.-F. Arnaud, *Voyage archéologique...*, 1847, p. 162. - L. Le Clert, *Catal. d'archéologie monumentale*, 1890, n° 158. - André Masson, dans *Bull. monumental*, 1959, p. 93-103.

Expositions.

La Vierge dans l'art français, Paris, Petit Palais, 1950, n° 194. - Trésors d'art de l'Ecole troyenne, Troyes, 1953, n° 12. - La Vierge dans l'art, Anvers, 1954, n° 165. - L'Art en Champagne au Moyen-Age, Paris, 1959, n° 38.

96. CORBEAU ORNE D'UN MONSTRE DEVORANT UNE FEMME.

Pierre. Hauteur 0 m 28. Largeur 0 m 23.

TROISIÈME QUART DU XIII^e SIÈCLE.

Evreux. Musée municipal.

Si le style et le costume à manches pendantes du personnage indiquent la seconde moitié du XIII^e siècle, la composition, l'étrangeté du sujet et le principe même du

corbeau à figures sont d'esprit roman. De telles survivances s'observent dans les motifs décoratifs et sont fréquentes aussi dans l'art de la miniature.

Bibliographie.

J. Baltrusaitis, *Réveils et prodiges*, 1960, p. 63-70.

97.98. DEUX PROPHETES ASSIS.

Provenant des voussures de la façade occidentale de la Cathédrale de Bourges.

Pierre. Hauteur 0 m 85.

MILIEU DU XIII^e SIÈCLE.

Musée du Louvre.

Les travaux de la Cathédrale de Bourges débutèrent entre 1200 et 1209 et se poursuivirent pendant tout le XIII^e siècle; la dédicace n'eut lieu qu'en 1324. La façade occidentale paraît avoir été commencée dans le deuxième quart du XIII^e siècle. De 1829 à 1846 des travaux de restauration trop radicaux de la façade furent exécutés. C'est alors que furent déposées et rempla-

cées par des médiocres copies de nombreuses figures de voussures. Les prophètes du Louvre ont appartenu soit aux troisième ou quatrième voussures de la porte Saint-Etienne, soit à la quatrième voussure de la porte Saint-Ursin (portes Sud) ainsi que le prouve la comparaison avec les éléments demeurés en place.



Bibliographie.

Amédée Boinet, *Les sculptures de la façade occidentale de la Cathédrale de Bourges*, 1912, p. 36-81, fig. [Supplément à la Revue de l'Art chrétien]. - Musée du Louvre, *Description raisonnée des sculptures...*, 1950, p. 114, nos 163-164.

99.

HAUTS-RELIEFS PROVENANT DU JUBE DE LA CATHÉDRALE DE BOURGES.

Pierre polychromée et dorée.

TROISIÈME QUART DU XIII^e SIÈCLE.

Le jubé qui se tendait en travers de la huitième travée de la nef fut endommagé lors des guerres de Religion en 1562, restauré en 1653 par l'artisan giennois Jean Thierry et démolì en 1757 pour faire place à un nouveau décor des sculpteurs Michel-Ange Slodtz et Vassé; certains éléments de l'ensemble détruit furent réemployés dans la construction nouvelle, celle-ci fut en partie supprimée à la Révolution et totalement anéantie en 1850; c'est alors que furent découverts la plupart des grands reliefs. Enfin, en 1894, des travaux opérés dans le sol de la Cathédrale mirent à jour une quantité considérable de fragments d'architecture et de sculpture qui avaient été enfouis au XVIII^e siècle. D'après les reconstitutions qui ont été étudiées, le jubé de Bourges comportait onze arcades — celle du centre plus importante — aux écoinçons garnis de figures d'apôtres, et supportant une frise où se déroulaient les scènes de la Passion entre deux bandeaux de feuillages. Les reliefs jadis polychromés et dorés émer-

geaient d'un fond tapissé d'un réseau de verres « églomisés » bleus sombres à dessins d'or traçant des rosaces, des châteaux, accompagnés de cabochons bleus et jaunes. Un décor comparable existe à la Sainte-Chapelle de Paris.

Par le style des vestiges — fort endommagés et privés de presque toutes les têtes — par les rapprochements que l'on peut faire avec le tympan central de la Cathédrale de Bourges figurant le Jugement dernier (même traitement des nus, mêmes détails pittoresques des scènes de l'Enfer), le jubé de Bourges peut être estimé à peu près contemporain des derniers travaux de la façade.

De cet important ensemble, partagé, entre le dépôt lapidaire de la Cathédrale, le Musée de Bourges (dépôt au Palais Jacques Cœur) et le Musée du Louvre (depuis 1891), les fragments suivants sont présentés dans un essai d'évocation élaboré avec le concours de M. Robert Gauchery, architecte honoraire des Bâtiments de France :

Quatre écoinçons à figures d'apôtres; saint Pierre et saint Paul encadrant l'arcade centrale.
Hauteur des figures : 1 m environ.
Bourges. Dépôt lapidaire de la Cathédrale.

Neuf éléments de la frise : de gauche à droite :

— Judas comptant les trente deniers.

Hauteur 1 m 10. Largeur 1 m.

Musée du Louvre.

Au centre, Judas tient la bourse ouverte et avance la main pour recevoir le paiement

de sa trahison, que lui verse le Grand Prêtre, reconnaissable à son costume.

— Le baiser de Judas.

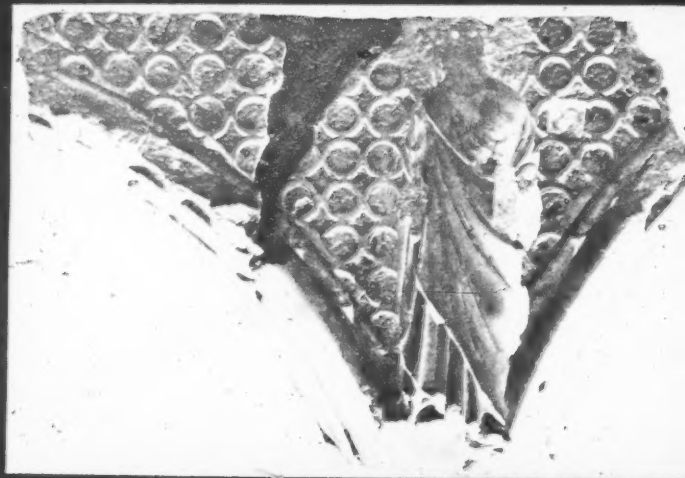
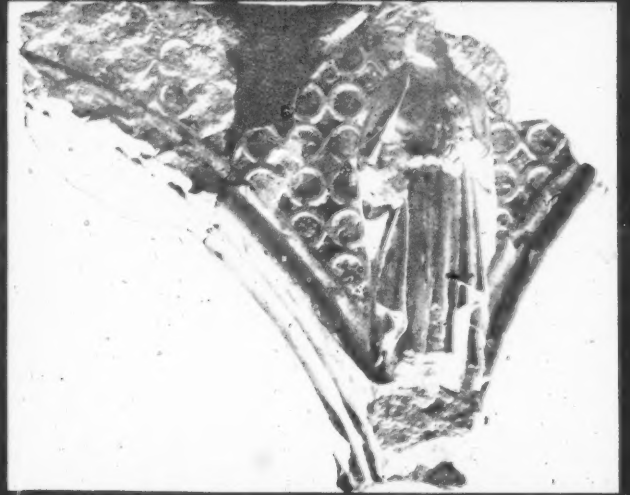
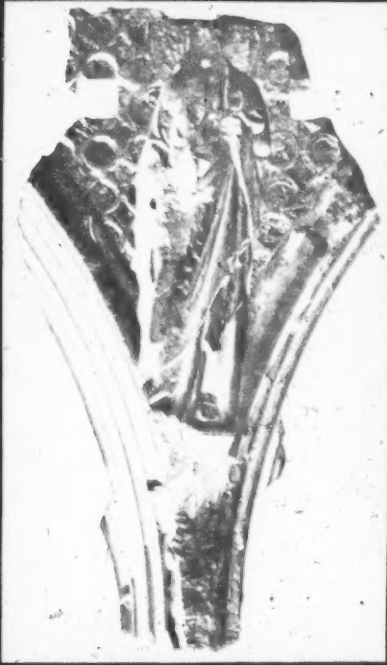
Hauteur 1 m 10.

Largeur 1 m 10.

Musée du Louvre.

A droite du groupe principal, un soldat portant une torche saisit la robe du Christ; à

gauche, un personnage armé d'un bâton.



— Pilate et la Servante.
Hauteur 1 m 10. Largeur 1 m.
Musée du Louvre.

Pilate assis lit le songe de sa femme sur la banderolle que lui présente la Servante.

— Le Portement de Croix.
Hauteur 1 m 10. Largeur 1 m 10.
Bourges. Musée du Berry.

Simon le Cyrénéen tenant un marteau aide le Christ à porter la Croix gemmée; à droite, la Vierge et saint Jean, puis un personnage

qui écarte la Vierge, fait avancer le Christ et semble ordonner à saint Jean de s'éloigner.

— La Crucifixion.
Hauteur 1 m 90. Largeur 1 m 52.
Bourges. Musée du Berry.

Le Christ reçoit le coup de lance; à droite, un bourreau; de part et d'autre, la Vierge et saint Jean.

Restauration dans la figure du Christ, effectuée au XVIII^e siècle. Ce morceau principal

fut sauvé de la démolition et conservé jusqu'à la fin du siècle dernier chez un particulier; ce qui explique la conservation de certaines têtes et de la plupart des verres églomisés.

— La Descente de Croix.
Hauteur 1 m 10. Largeur 1 m 10.
Bourges. Musée du Berry.

Joseph d'Arimathie descend le corps du Christ dont la Vierge saisit le bras. Au premier plan, un personnage agenouillé arrache les clous des pieds, avec d'énormes tenailles.

Saint Jean, les mains jointes, assiste à la scène. Fragment découvert postérieurement aux autres, en 1891.

— La Descente aux Limbes.
Hauteur 1 m 10. Largeur 1 m.
Musée du Louvre.

Le Christ — figure entièrement anéantie — foulant aux pieds le démon, tend la main à Adam et Eve.

— La gueule de Leviathan.
Hauteur 1 m 10. Largeur 1 m.
Bourges. Musée du Berry.

Un homme et une femme, derrière lesquels des têtes apparaissent, sortent de la gueule

du monstre sur laquelle juchent deux démons.

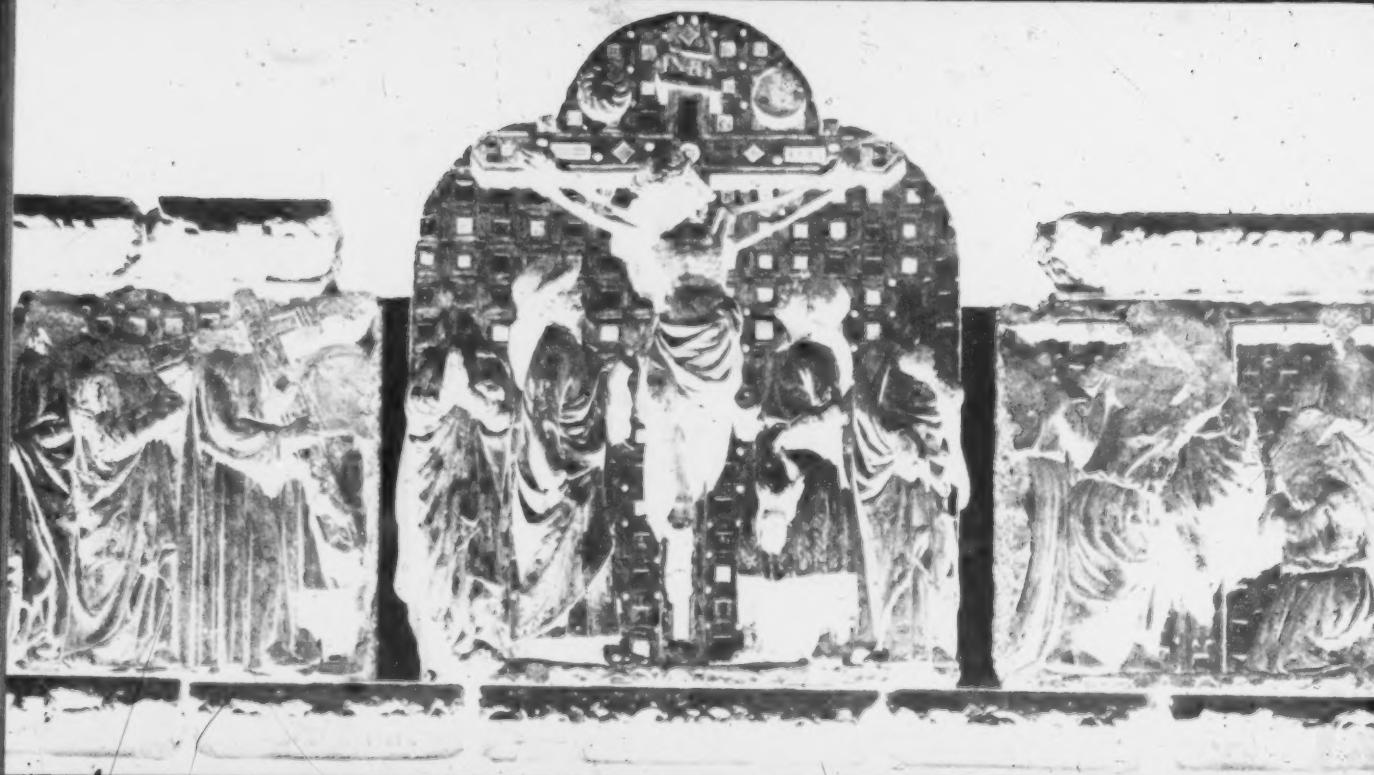
— L'Enfer.
Hauteur 1 m 10. Largeur 1 m.
Bourges. Musée du Berry.

Des démons refoulent les damnés dans la bouilloire infernale; parmi les têtes entassées on reconnaît un évêque et un moine;

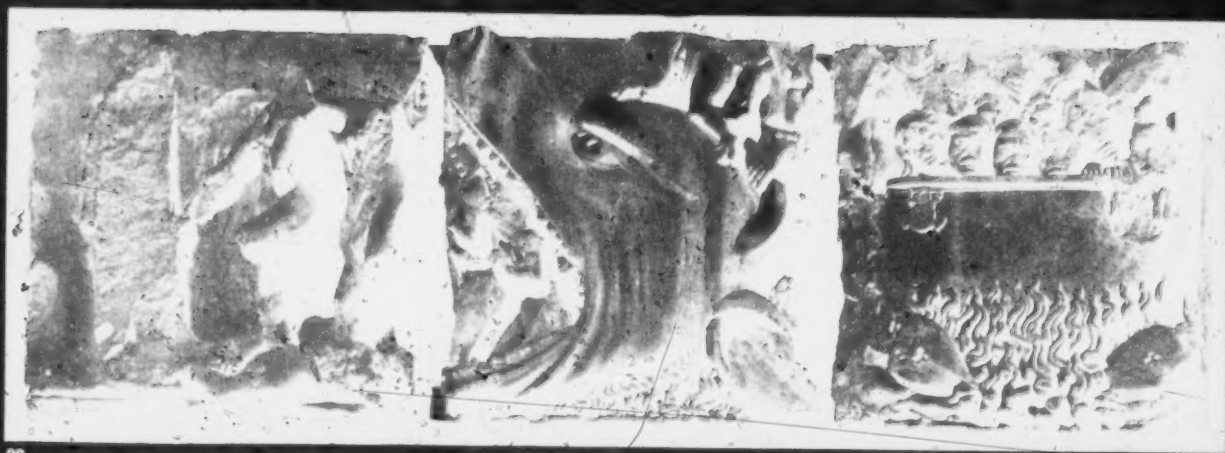
un crapaud s'agrippe contre la cuve. Deux démons attisent le feu.

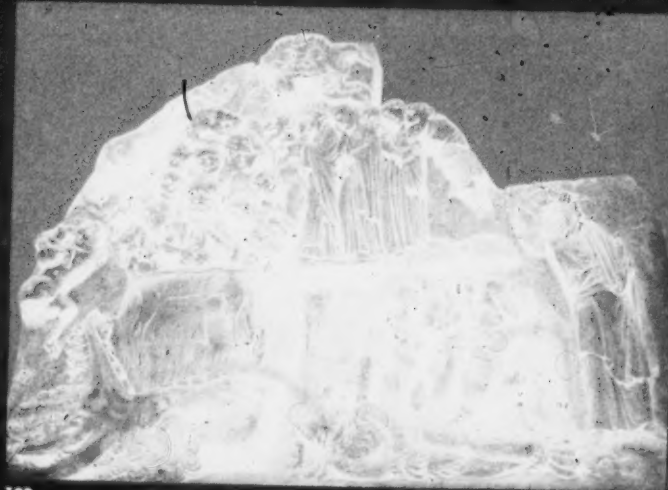


99



99





100



101



102

Bibliographie.

Buhot de Kersers, *Histoire et statistique monumentale du Département du Cher*, 1883, t. II, p. 131 et 164. - Abbé Bareau, *Description de la Cathédrale de Bourges*, 1885, p. 103. - O. Roger, *L'Ancien jubé de la Cathédrale de Bourges* dans le *Bull. de la Soc. des Antiq. du Centre*, t. XVIII, 1891, p. 77-105. - A. Gandilhon, *Le premier jubé de la Cathédrale de Bourges* dans *Mémoires de la Soc. des Antiq. du Centre*, t. XXXIV, 1911, p. 249-256. - A. Boinet, *Les sculptures de la Cathédrale de Bourges*, 1912, p. 72-74 et 138-140. - Paul Gauchery, *Restes de l'ancien jubé de la Cathédrale de Bourges* extrait des *Mémoires de la Soc. des Antiq. du Centre*, t. XXXVIII, 1919. - Musée du Louvre, *Description raisonnée des sculptures...* 1930, p. 115, nos 167 à 170.

100. DESCENTE AUX LIMBES ET SCENE DE L'ENFER.

Tympan provenant de l'église abbatiale Saint-Yved de Braine.

Pierre. Hauteur 1 m 95. Largeur 2 m 66.

TROISIÈME QUART DU XIII^e SIÈCLE.

Soissons. Musée municipal.

Les deux thèmes de la Descente aux Limbes et de la bouilloire de l'Enfer qui se font suite au jubé de Bourges (n° 99) comme plus tard au jubé de Paris (n° 120) sont ici curieusement associés dans une composition désordonnée.

Sur la dislocation au XIX^e siècle des sculptures de l'église de Braine, cf. les nos 45-46. Ce tympan était déjà déplacé et encasté dans le mur de la tribune de l'orgue en 1832 lorsque la façade fut démolie; il a pu orner une des portes latérales et il serait ainsi venu après coup compléter le décor initial des premières années du siècle. Son style et son iconographie le placent en effet à une date voisine de celle du jubé de Bourges. On y retrouve — tout ainsi que dans le Jugement dernier de Bourges — les mêmes notes pittoresques et anecdotiques : diable jettant

un damné dans la chaudière; damnés désignés par leur vice (on reconnaît ici l'avarice avec une bourse au cou, la luxure dont un crapaud dévore les seins, la médiosance dont la langue est rongée); cependant l'artiste de Braine a intensifié le drame, dans les expressions des visages et par l'adjonction de monstres, de reptiles, et au sommet, d'un masque cornu qui d'ailleurs semble inspiré par un motif antique. Ces motifs contrastent avec les autres parties du tympan — la procession traditionnelle des damnés, la figure du Christ — traitées avec une sobriété majestueuse dans un style assez archaïsant. Par ailleurs les nus — Adam barbu, suivi d'Eve — sont d'une exécution sensible qui annonce celle des figures du jubé de Paris.

Bibliographie.

E. Lefèvre-Pontalis, dans *Congrès archéologique*, 1911, t. I, p. 428-429. - A. Boinet, *Le tympan de Saint-Yved de Braine au Musée de Soissons*, dans *Bull. monumental*, 1908, p. 455-460, fig. - J.-D. Rey, dans *Jardin des Arts*, octobre 1956, p. 737-738, fig.

101. FRAGMENTS DU JUBE DE L'EGLISE DU BOURGET-DU-LAC.

102.

Pierre.

TROISIÈME QUART DU XIII^e SIÈCLE.

Eglise du Bourget-du-Lac (Savoie).

L'église du Bourget comprend, sur une crypte d'époque carolingienne, une nef romane et un chœur gothique. Le jubé, consacré à la vie du Christ, fut démoli en 1825 et remonté en décor mural dans le chœur, en 1840, en même temps que l'on refaisait la façade.

Il est vraisemblable que ces sculptures

datent de la période 1250-1260, durant laquelle le sanctuaire de l'église prieurale fut réédifié; on aurait alors voulu le séparer de la nef affectée au service paroissial. A ce moment, les comtes de Savoie firent de nombreuses libéralités au monastère sur les terres duquel ils construisirent un château. Le costume militaire des gardes dans la scène des



103



104

Femmes au Tombeau confirme cette hypothèse.

La suite des reliefs, d'un intérêt iconographique exceptionnel, est conservée à peu près complète, s'étendant de l'Annonciation à la Pentecôte; elle est encadrée de frises de feuillages — vigne, chêne — où s'ébattent des oiseaux.

Alors que les comtes de Savoie employaient des artistes italiens, au château du Bourget, les reliefs du jubé dérivent de l'art

français; peut-être est-ce un atelier bourguignon qui fut appelé par le prieuré clunisien du Bourget. Cependant on note dans la scène de la Déposition de Croix une composition et un style qui ne sont pas sans rappeler l'œuvre d'Antelami à la Cathédrale de Parme. Un art comparable à celui de ces sculptures ne se rencontre dans la région qu'au portail à statues du cloître d'Abondance.

— 101. La Déposition de Croix; les Saintes Femmes au Tombeau; l'Ange de la Résurrection et les Gardes endormis; les Pèlerins d'Emmaus.

Traces de polychromie et de dorure.

Hauteur 1 m. Largeur 2 m 95.

— 102. La Vierge étendue sur un lit drapé et se soulevant à demi.

Hauteur 0 m 54. Largeur 0 m 75.

Bien que la scène de la Nativité ne se trouve plus au Bourget, il est probable que ce morceau a été détaché de la scène de la Dormi-

tion de la Vierge qui devait s'inscrire après celle de la Pentecôte.

Bibliographie.

E. Burnier, *Le Château et le Prieuré du Bourget*, 1866. - J. Roussel, *La sculpture française, époque gothique*, t. II. pl. 24-25. - J. Curtelin, *Les hauts-reliefs de l'église du Bourget-du-Lac dans Revue de Savoie*, 1954, p. 71-72, fig.

Expositions.

La Passion du Christ dans l'Art français, Paris, 1935, n° 60 (la Descente de Croix).

103. LE REPAS CHEZ SIMON - LA FLAGELLATION.

Bas-relief provenant de l'ancien couvent des Carmes de Semur.

Pierre avec traces de polychromie.

Hauteur 0 m 56. Largeur 0 m 25.

TROISIÈME QUART DU XIII^e SIÈCLE.

Semur-en-Auxois. Musée municipal.

Ce relief qui juxtapose deux épisodes de la vie du Christ faisait partie d'un ensemble — retable ou jubé. — Son style est ambigu : on y décèle à la fois la tradition chartraine (ordre de la composition, drapé à plis parallèles) et des accents robustes et familiers. L'œuvre est à rapprocher de la Légende de saint Thomas, sculptée à la porte des « Bleds », au croisillon sud de l'église Notre-Dame de Semur. Les ateliers

bourguignons de la seconde moitié du siècle ont joué un rôle certain dans l'essor de la sculpture gothique vers les régions de l'Est et du Sud-Est; voir les reliefs plus pondérés du prieuré clunisien du Bourget-du-Lac (nos 101-102); par contre, certains détails pathétiques du relief de Semur (la Pêcheresse aux pieds du Christ) ne sont pas sans rappeler l'art strasbourgeois.

Bibliographie.

Congrès archéologique, Semur-Avallon, 1907, p. 90, fig. - G. Sanoner, dans *Revue de l'Art chrétien*, 1908, p. 244 et 245, fig.

Expositions.

Musées de Bourgogne, Dijon, 1952, n° 82, pl. IX.



104. UN ROI - UN ABBE.

105. Deux claveaux de voussure provenant du portail central de l'église abbatiale de Charroux (Vienne).

Pierre. N° 104 : Hauteur 0 m 90. Largeur 0 m 52.

N° 111 : Hauteur 0 m 88. Largeur 0 m 66.

VERS 1260-1270.

Charroux. Musée de la Salle capitulaire.

L'attitude du roi, jambes croisées, qui paraît surprenante, était en réalité représentative de l'autorité du roi justicier (G.-H. Martin dans *Gazette des Beaux-Arts* 1913, t. I, p. 178-188); on la retrouve dans maintes représentations peintes et sculptées (cf. n° 99 Pilate au jubé de Bourges).

La façade de Charroux, connue par une description et un dessin, comportait trois portails égaux, aux voussures exceptionnellement profondes; seul le portail central possédait un tympan (le Jugement dernier) et des personnages en voussure. Dans le premier cordon étaient 14 rois, dans le second 14 abbés. Une partie de ces figures a été sauvée de la destruction du portail. La date de l'ensemble peut être prouvée

par un acte de Hugues XII de Lusignan, du 28 février 1270, accordant aux religieux le terrain nécessaire à l'achèvement de l'entrée de leur église par la construction d'un porche « ante portas » (R. Crozet). Les portes elles-mêmes seraient ainsi antérieures de quelques années. Établies dans une façade romane, elles constituent un jalon important de l'expansion méridionale de la formule du portail gothique qui, peu après, s'imposera à la Cathédrale de Poitiers dans une façade entièrement nouvelle. Des rapports évidents existent d'ailleurs entre le style de Charroux et celui de Poitiers. Tout ce mouvement d'art ayant été favorisé par les rapports entre Charroux et les régions du Nord de la France (cf. nos suivants).

Bibliographie.

René Crozet, dans *Congrès archéol. Poitiers*, 1951, p. 356-368; *L'ancien portail gothique de l'abbaye de Charroux*, dans *Gazette des Beaux-Arts*, 1952, t. II, p. 149-162, fig.; articles qui donnent toute la bibliographie du sujet.

106. LE CHRIST, LA VIERGE ET SAINT JEAN.

107. Groupe monumental provenant du portail sud de l'ancienne Cathédrale de Thérouanne.

108. Pierre. Christ : Hauteur 2 m 50.

Vierge et saint Jean : Hauteur 1 m 80.

ENTRE 1276 et 1286.

Eglise Notre-Dame de Saint-Omer, ancienne Cathédrale.

Le Christ-Juge, couronné d'épines, montrant ses plaies, est assis sur un motif architectural rappelant ceux qui surmontaient certains dais dans les cathédrales gothiques et dans lequel on a vu l'image de la Jérusalem céleste.

La Cathédrale de Thérouanne avait été commencée vers 1200. Mais on sait par l'épithaphe de l'évêque Henri des Murs, que le portail et le pavage avaient été exécutés du temps de ce prélat (1276-1286). La façade occidentale étant engagée dans les bâtiments de l'évêché, c'est à l'extrémité du croisillon sud que se trouvait ce portail connu par un dessin exécuté vers 1537 et conservé aux Archives du Pas-de-Calais : au-dessus d'un porche profond, privé comme à Reims, de

tympan sculpté, se dressait un gâble terminé par la statue du Christ; la Vierge et saint Jean se trouvaient un peu plus bas, le long des rampants. Tout fut détruit en 1553 lorsque Thérouanne, sentinelle française avancée en terre bourguignonne et impériale, fut prise par les armées de Charles-Quint. La ville entière fut rasée.

Cependant, les chanoines de Saint-Omer avaient obtenu de l'Empereur l'autorisation de transférer le portail de la Cathédrale pour décorer leur collégiale. Devant l'impossibilité d'adapter l'ensemble à la construction, ils durent se contenter d'enlever les plus belles sculptures, entre autres un Moïse, une image du Sauveur et le groupe du Jugement, seul souvenir de l'ancienne Cathédrale



106



107



108

de Théroutanne, avec quelques fragments retrouvés lors de fouilles et conservés soit au Musée de Saint-Omer, soit dans diverses collections.

Destinée à être placée très haut, l'œuvre accuse vigoureusement cette fonction monumentale : les volumes simples sont traités par grands plans, avec une certaine rudesse et une déformation voulue, mais une auto-

rité particulièrement sensible dans la figure du Christ.

Des rapports de style existant entre le groupe et les sculptures de Charroux (cf. nos précédents) ont été signalés; ils attesteraient du courant artistique qui se serait établi grâce à l'abbaye poitevine, riche de possessions dans les diocèses d'Amiens, Reims et Théroutanne.

Bibliographie.

Gallia Christiana, t. X, 1751, col. 1558. - L. Deschamps de Pas, *Translation à Saint-Omer du portail de la Cathédrale de Théroutanne*, dans *Bull. Soc. Antiq. de la Morinie*, 1852-1856, t. I, p. 116-126. - Changine van Drival, *Sur une statue de la Cathédrale de Saint-Omer provenant de Théroutanne*, dans *Bull. commission départementale des Antiquités du P.-d.-C.*, 1875, t. IV, p. 306-310. - J.-M. Richard, *Deux plans de Théroutanne*, ibid. 1879, t. V, p. 103-114, fig. - Abbé Bled, *Théroutanne, une ville disparue*, dans *Bull. hist. et philologique*, 1894, p. 191-216, fig. - C. Enlart, *Villes mortes du Moyen-Age*, 1920, p. 15-29. - L. Serbat, dans *Bull. monumental*, 1929, p. 368-373. - R. Crozet, dans *Gazette des Beaux-Arts*, 1952, t. 11, p. 149-162. - J. Baltrusaitis, *Réveils et prodiges*, 1960, p. 27-32.

109. LA VIERGE ET L'ENFANT.

Bois. Hauteur 0 m 34.

DERNIER QUART DU XIII^e SIÈCLE.

Lille. Palais des Beaux-Arts.

Quelques-uns des caractères qui deviendront courants au XIV^e siècle apparaissent déjà dans cette statuette ayant servi de reliquaire : léger hanchement de la Mère et geste de l'Enfant, regard tendre des yeux effilés en amande et sourire délicat... Néanmoins, l'attitude naturelle, les draperies simples, la

calme plénitude du visage appartiennent encore à la tradition monumentale du XIII^e siècle. Ceci contribue à rapprocher cette image, taillée dans le buis, des œuvres issues des ateliers d'ivoiriers où, dès la fin du règne de saint Louis, se manifestent un même style et un même esprit.

Bibliographie.

M. Nicolle, *Catalogue des objets d'art et de curiosité composant la donation Ozenfant*, 1894, n° 40. - L. Gonse, *Les chefs-d'œuvre des Musées de France*, 1904, t. II, p. 209, fig.

110. ABBÉ BENISSANT.

Pierre peinte. Hauteur 1 m 16.

DERNIER QUART DU XIII^e SIÈCLE.

Musée du Louvre.

L'origine de l'œuvre, acquise en 1940, est inconnue. La pierre est un calcaire de la région parisienne; le costume appartient aux vingt dernières années du XIII^e siècle. On peut rapprocher le fin visage aux yeux amandins, creusés et rehaussés d'une touche de

couleur, de certaines œuvres d'Ile-de-France et de Champagne : anges du croisillon sud de Notre-Dame de Paris, anges de Poissy au Musée du Louvre, et certains anges des ateliers rémois.

Bibliographie.

Fr. Salet, *Statue d'abbé du XIII^e siècle* dans *Bull. monumental*, 1942, p. 125-128, fig.

Expositions.

Nouvelles acquisitions des Musées de France, 1945, n° 224.



III. LE TENTATEUR. UNE VIERGE SAGE.

- II2. Statues provenant du portail sud de la façade occidentale de la Cathédrale de Strasbourg.
Grès rose. Ancienne polychromie noire. N° 111. Hauteur 1 m 67.
N° 112. Hauteur 1 m 60.

VERS 1280-1285.

Strasbourg. Musée de l'Œuvre Notre-Dame.

Les travaux de construction de la façade occidentale de la Cathédrale de Strasbourg commencèrent en 1277, et le décor des trois portails, que l'on s'accorde généralement à situer aux environs de 1280-1285, devait être achevé en 1298, date à laquelle un incendie survenu sur le chantier entraîna un arrêt momentané des travaux, et l'éparpillement des ateliers de sculpteurs. Menacées de destruction en 1793, et mises en lieu sûr, ces statues demeurèrent ensuite au Musée de l'Œuvre, des copies les remplaçant sur la façade.

L'image du Tentateur, dont la présence aux côtés des Vierges folles constituait une variante de la Parole, était opposée, au portail de droite, à celle du Christ qu'accompagnaient les Vierges sages. Ce thème, en rapport avec le Jugement dernier du tympan, était connu déjà dans des œuvres plastiques de petites dimensions, ou dans la miniature, notamment dans l'*Hortus Deliciarum*, de l'abbesse Herrade de Landsberg, qui a pu inspirer les sculpteurs. Mais c'est, semble-t-il, à Strasbourg que, pour la première fois le thème apparaît dans le cadre monumental des piédroits.

On a pu déceler, dans le décor du portail, différentes mains. Il est cependant certain

que ces deux statues sont l'œuvre d'un même maître. La Vierge sage, plus petite que les autres, plus belle aussi, a pu être sculptée la première, en fonction d'un portail plus modeste. On sait en effet que le projet primitif fut exécuté avec des erreurs, sensibles également dans la disposition des statues.

Ces figures sont inspirées par l'art de Notre-Dame de Paris (notamment Apôtres et Saints locaux jadis aux ébrasements du portail Saint-Etienne, et dont quelques torsos sont conservés au Musée de Cluny). L'élégance du drapé de la Vierge sage est très révélatrice de cette filiation; par contre, le charme aigu du visage est particulier à la sculpture strasbourgeoise; il annonce un maniérisme prochain qui se précise déjà dans la statue du Tentateur : sourire forcé, attitude expressive, détails pittoresques des serpents et des crapauds que l'on aperçoit dans la fente du vêtement.

L'ensemble de Strasbourg inspirera un certain nombre de portails rhénans ou germaniques : Bâle, Fribourg-en-Brisgau, Mayence, Nuremberg. On en reconnaît même l'influence en Espagne, aux portails des Cathédrales de Burgos et de Léon.

Bibliographie.

Victor Beyer, *La sculpture médiévale du Musée de l'Œuvre Notre-Dame*, 1956, nos 133 et 137. Donne au n° 139 une bibliographie complète, à laquelle il faut ajouter : V. Beyer, dans *l'Alsace et la Suisse à travers les siècles* (Publication de la Soc. sav. d'Alsace...), 152; dans *Cahiers d'archéologie et d'histoire d'Alsace*, 1953, p. 133-136; dans *La Cathédrale de Strasbourg*, 1957, p. 82-84.

Expositions.

Chefs-d'œuvre de l'art alsacien et de l'art lorrain, Paris, 1948, nos 39-40. - Elzasser Schoonheid Delft, 1949, nos 31-32, pl.

III3. CLEF DE VOUTE A TETE ET FEUILLAGES.

Provenant de la Chapelle du Saint-Sacrement, dans l'abbatiale Saint-Bénigne de Dijon.
Pierre polychrome. Hauteur 0 m 67. Largeur 0 m 76.

VERS 1281-1290.

Dijon. Musée archéologique.

La reconstruction de l'église abbatiale Saint-Bénigne de Dijon fut entreprise en 1281,

et c'est au cours d'une première campagne de travaux, entre 1281 et 1290 environ, que



111



112



110



114



113

fut érigée la chapelle dédiée ensuite au Saint-Sacrement, qui ouvrait sur le croisillon nord du transept, et d'où provient cette clef de voûte. On retrouve d'ailleurs dans les clefs et chapiteaux qui décorent le chœur et la partie contemporaine du transept, les mêmes feuilles refouillées et très découpées. Ces feuilles qui reproduisent très fidèlement celle de la bryone sont associées à un visage humain grimaçant, émergeant à peine des branchages qui sortent de sa bouche et se

répandent sur la clef. On trouve là le souvenir du vieux thème décoratif des « têtes de feuilles » qui se maintint à l'époque gothique (vasque de Saint-Denis, décor de Notre-Dame de Paris, clef de voûte du Musée de Cluny, dessins de l'album de Villard de Honnecourt...). Cependant le motif de Dijon est une transposition dépourvue de recherche de style ou d'arabesques constructives; l'invention demeure fantaisiste, mais la forme tend au réalisme.

Bibliographie.

Cat. du Musée de la Commission des Antiquités... de la Côte-d'Or, 1894, n° 1140. - V. Flipo, *La Cathédrale de Dijon*, 1928 (Petite Monographie), p. 55, fig. - M. Aubert, *Eglise Saint-Bénigne*, dans *Congrès archéol., Dijon*, 1928, p. 16-38. - H. Hahnloser, *Villard de Honnecourt*, 1935, p. 25-26, 132-133, pl. X et XXXXIII. - M. Wegner, *Blattmasken...*, dans *Festschrift Ad. Goldschmidt*, 1835, p. 43-59. - J. Adhémar, *Influences antiques dans l'art du Moyen-Age français*, 1937, p. 286-287. - H. Keller, dans *Reallexikon zur Deutschen kunst-geschichte*, t. II, p. 867-874, fig. - W. Sauerlander, dans *Art de France*, 1961, t. I, p. 48.

114. TÊTE D'APOTRE.

Provenant d'une église de Semur.

Pierre. Hauteur 0 m 36.

FIN DU XIII^e SIÈCLE OU DÉBUT DU XIV^e SIÈCLE.

Semur-en-Auxois. Musée municipal.

Cette tête peut provenir d'une suite de figures d'apôtres exécutée pour le décor intérieur d'une église selon la formule dont un exemple précoce avait été donné au milieu du siècle à la Sainte-Chapelle de Paris.

Le type du visage : étroitesse du front, saillie du menton, tracé des yeux, et le traitement déjà précieux de la chevelure et de la barbe, annoncent les tendances réalistes du XIV^e siècle.

Expositions.

Musées de Bourgogne, Dijon, 1932, n° 83.

115. LA VIERGE ET L'ENFANT.

Provenant d'Abbeville.

Bois. Hauteur 1 m 18.

FIN DU XIII^e SIÈCLE OU DÉBUT DU XIV^e SIÈCLE.

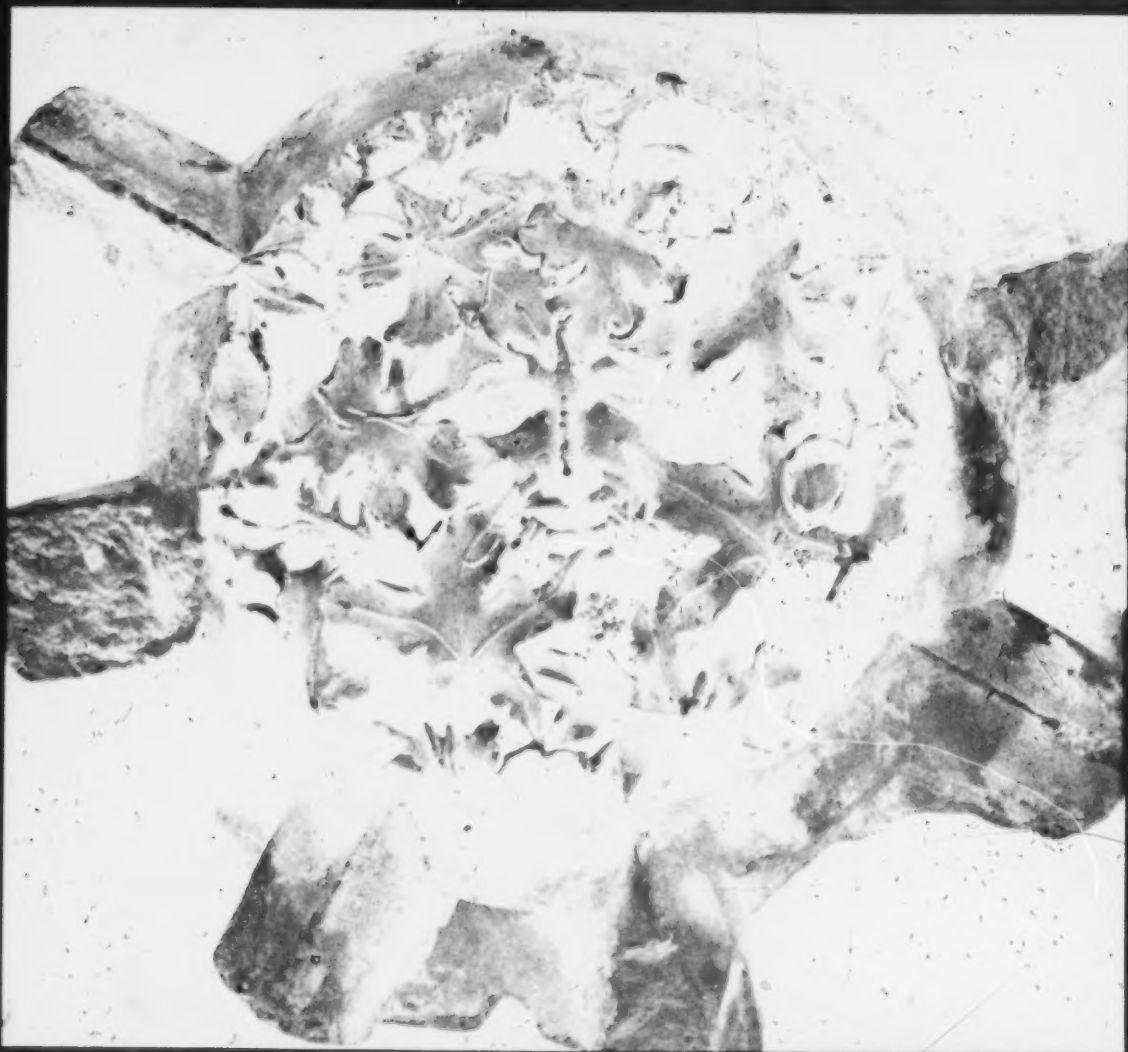
Musée du Louvre.

Cette petite statuette acquise en 1907 proviendrait d'un couvent d'Ursulines d'Abbeville; son origine picarde semble confirmée par les liens étroits qui l'unissent à la célèbre Vierge dorée de la Cathédrale d'Amiens qui influencera de nombreux artistes à la charnière des deux siècles (cf. n° suivant).

Un style nouveau s'annonce ici : l'harmonieuse noblesse du drapé du XIII^e siècle et le charme rémois du sourire survivent en accord avec un sentiment de tendresse et d'élégance apprêtée que les sculpteurs adopteront un temps et sur lequel les ivoiriers insisteront.

Bibliographie.

P. Vitry, *Une Vierge française du XIV^e siècle* dans *Musées et Monuments de France*, 1907, p. 113-114, fig.; *La sculpture française du XIV^e siècle au Musée du Louvre* dans *Les Arts*, 1909, n° 94, p. 26-27, fig. - L. Lefrançois-Pillion, *Les statues de la Vierge à l'Enfant dans la*



sculpture française au XIV^e siècle dans *Gazette des Beaux-Arts*, 1935, t. II, p. 129-149 et 204-223. - Musée du Louvre, *Description raisonnée des sculptures...*, 1950, p. 137, n° 199.

116. LA VIERGE ET L'ENFANT.

Pierre. Hauteur 1 m 40.
DÉBUT DU XIV^e SIÈCLE.

Chapelle du cimetière de Saint-Amand-les-Pas (Pas-de-Calais).

Œuvre inspirée comme la précédente sentiment précieux qui se retrouve dans par la Vierge dorée d'Amiens, avec un certains ivoires.

Bibliographie.

Abbé Lestocquoy, *La Chapelle du cimetière de Saint-Amand-les-Pas et ses œuvres d'art* dans *Mém. de l'Acad. d'Arras*, 4^e série, t. III, 1941, p. 78-82, fig. - Françoise Baron, *Les sculpteurs de Mabaut, Comtesse d'Artois et de Bourgogne* (1302-1329), Thèse inédite de l'Ecole du Louvre, 1958.

Expositions.

La Vierge dans l'art français, 1956, n° 150.

117. DEUX ANGES.

118. Provenant du Petit-Jailly (Côte-d'Or).

Pierre. Hauteur 1 m 40.

VERS 1300.

Chatillon-sur-Seine. Musée municipal.

Ces deux anges passent pour avoir appartenu, avant la Révolution, au décor de l'église cistercienne de Fontenay, en même temps qu'un certain nombre d'œuvres qui figurent encore dans l'église du Petit-Sailly.

On peut évidemment les rapprocher de la grande Vierge de Fontenay où l'on retrouve la même simplicité encore monumentale conciliée à des recherches subtiles d'attitude et de drapé.

Bibliographie.

Claude Schaeffer, *La sculpture en ronde-bosse... dans le duché de Bourgogne...*, 1954, p. 108-122; répertoire n° 31.

119. DALLE TUMULAIRE DE MEHEUS DUCHASTELIER.

Pierre. Hauteur 2 m 05. Largeur 0 m 78 et 0 m 60.

PREMIER QUART DU XIV^e SIÈCLE.

Rouen. Musée des Antiquités de la Seine-Maritime.

Malgré la survivance de la forme trapézoïdale, le style, les détails du costume et le dessin du dais d'architecture situent l'œuvre au début du XIV^e siècle, qui vit l'apogée de l'art de la tombe gravée.

C'est dans les ateliers d'Ile-de-France que se fixèrent l'iconographie et le style de ces

dalles d'une grande élégance graphique. Dans la pièce présentée les petits anges porte-flambeaux, de part et d'autre du visage de la gisante, et la diaprure de feuillages du fond (jadis garnie d'incrustation de couleur) peuvent indiquer des nuances de style propre à la Normandie.

Bibliographie.

Bull. de la Commission... des Antiquités de la Seine-Inférieure, t. XVIII, 1933, p. 54. - Monique Toury, *Les dalles funéraires à effigies gravées au XIII^e et au XIV^e siècle dans l'ancien diocèse de Paris*, Thèse inédite soutenue à l'Ecole du Louvre en 1947.





117



118



120. LA DESCENTE AUX LIMBES.

Fragment provenant du jubé de Notre-Dame de Paris.

Pierre. Hauteur 0 m 82.

ENTRE 1310 et 1318.

Musée du Louvre.

Pierre de Chelles, maître de l'Œuvre de Notre-Dame, commença en 1300 la décoration du tour du chœur de Notre-Dame poursuivie de 1318 à 1351 par Jean Ravy et son neveu Jean le Bouteiller. Cette clôture dont les parties latérales seules subsistent, était complétée par un jubé connu par deux dessins sommaires du XVI^e siècle. C'est en 1627 qu'une transformation ordonnée par Anne d'Autriche anéantit les sculptures du jubé qui furent enterrées dans la Cathédrale suivant les principes canoniques. Viollet-le-Duc en retrouva quelques débris en 1863; ils furent transportés dans le square de la Cathédrale; en 1894 le Musée du Louvre réclama les meilleurs d'entre eux. Le jubé de Paris comprenait cinq arcades à gâbles entre lesquelles se trouvaient

sculptées les Scènes de la Passion de manière à relier les Scènes de l'Enfance et de la Vie publique occupant la face latérale nord de la clôture, aux Apparitions représentées au Sud. La descente aux Limbes (cf. nos 99) se trouvait auprès de la dernière arcade de droite; elle appartenait à la partie conçue par Pierre de Chelles. Le morceau révèle une qualité de style remarquable, une interprétation du corps humain très juste et sensible, et, dans la tête, du damné conservée, des intentions de réalisme qui, sous le couvert de la caricature, correspondent à la date relativement tardive de l'exécution. Cette tête fut d'ailleurs dès son apparition l'objet de la curiosité des parisiens qui voulaient y reconnaître l'image d'un conseiller impopulaire de Philippe-le-Bel.

Bibliographie.

Marcel Aubert, *Les trois jubés de Notre-Dame de Paris*, dans *Revue de l'Art ancien et moderne*, 1923, t. XLIII, p. 105-118, fig. - F. de Mély dans *Gazette des Beaux-Arts*, 1926, t. I, p. 199-218, fig. - Marcel Aubert, *La sculpture française au Moyen-Age*, 1947, p. 323. - Musée du Louvre, *Description raisonnée des sculptures...*, 1950, p. 124, n° 177.

121. DEUX GARGOUILLES : LION. HOMME VOMISSANT.

Provenant de la Cathédrale de Troyes.

Pierre. Hauteur 1 m 45. Longueur 1 m 50.

PREMIÈRE MOITIÉ DU XIV^e SIÈCLE.

Musée du Louvre.

Bibliographie.

Aesculape, 1939, n° 257, p. 17. - Musée du Louvre, *Description raisonnée des sculptures...*, 1950, p. 175, nos 255 et 256.





La flore gothique apparue en Ile-de-France au milieu du XII^e siècle évolua jusqu'à la Renaissance.

De 1140 à 1170 environ, le désir de délaisser la forme abâtardie de l'acanthé antique, ou le jeu de rinceaux pour imiter la nature est subordonné au style monumental. On retrouve ainsi, sur la plupart des chapiteaux, la grande feuille simple sans caractère particulier; la volute romane se perpétue également et forme un enroulement qui lui donne l'aspect d'une crosse de fougère (Cathédrales de Noyon et de Soissons, déambulatoire de Notre-Dame de Paris...).

Dès le dernier quart du XII^e siècle, ces feuilles dont les puissantes membrures rythment le décor de la corbeille, se découpent et se divisent en lobes recourbés; formule qui se maintiendra pendant une partie du XIII^e siècle (nef de Notre-Dame de Paris, chœur de la Cathédrale de Reims).

Cependant est apparu au début du XIII^e siècle le goût pour la reproduction des formes naturelles : lierre, houx, églantier, érable, renoncule, chêne. L'exactitude se fait progressivement plus impérieuse; les feuilles sont groupées en bouquets ou le long de branches, dépourvues généralement de fleurs ou de fruits. Ces éléments s'étalent parfois jusqu'à tapisser de grands panneaux ou des chapiteaux monumentaux, comme dans la nef de Reims.

Durant le dernier quart du XIII^e siècle, la disposition des feuillages se régularise, devient comme un mouvement de vague. Cette ordonnance prélude à la monotonie des chapiteaux du XIV^e siècle, formés de rangées de branchages et qui annoncent eux-mêmes la virtuosité sèche de la flore flamboyante où dominent des chardons et des choux frisés.

Avec sa science poétique, Emile Mâle a pu dire : « Au cours du XIII^e siècle, les bourgeons éclatent, les feuilles se développent. Dès la fin du XIII^e siècle, et pendant tout le XIV^e, ce sont des branches entières, des tiges de rosiers, des jets de vigne qui courent autour des portails. De telle sorte que la flore de pierre du Moyen Âge semble soumise aux lois mêmes de la nature. Les cathédrales ont leur printemps, leur été et, quand apparaît le triste chardon du XV^e siècle, leur automne. » (*L'Art religieux du XIII^e siècle*, p. 52.)

123. CHAPITEAU D'ANGLE ORNE DE PERSONNAGES DANS DES RINCEAUX.

Pierre. Hauteur 0 m 32. Largeur 0 m 25.

SECONDE MOITIÉ DU XII^e SIÈCLE.

Reims. Musée historique et lapidaire.

Provenance inconnue; feuillages encore dans la tradition romane; la présence de deux petits personnages nus (Adam et Eve) apparente ce décor à celui de Notre-Dame-en-Vaux de Châlons (n° 7).

Bibliographie.

H. Jadart, *Reims, Musée lapidaire*, dans *Congrès archéol.*, Reims, 1911, t. I, p. 155-156, fig.
- J. Baltrusaitis, *Réveils et prodiges*, 1960, p. 58.

Expositions.

L'art en Champagne au Moyen-Âge, Paris, Orangerie, 1959. Hors catalogue.



124



125



126

124. FRAGMENT DE CHAPITEAU DECORE DE FEUILLAGES STYLISES.

Pierre. Hauteur 0,36. Largeur 0 m 25.

SECONDE MOITIÉ DU XII^e SIÈCLE.

Reims. Musée historique et lapidaire.

Rinceaux perlés, palmettes et fruits en grappes; répertoire ornemental encore d'esprit roman.

Expositions.

L'art en Champagne au Moyen-Age, Paris, Orangerie, 1959, n° 8.

125. CHAPITEAU A FEUILLAGES CONVENTIONNELS.

Provenant du chœur de l'église abbatiale de Dommartin.

Pierre, avec traces de polychromie. Hauteur 0 m 57. Diamètre supérieur 1 m 27.

VERS 1153-1163.

Amiens. Musée de Picardie.

L'église des Prémontrés de Dommartin, commencée en 1153, consacrée dix ans plus tard, fut détruite après 1791. Les grands chapiteaux couronnaient les six colonnes séparant le chœur du déambulatoire et dont, les deux premiers étaient d'une section plus

forte. Le traitement du feuillage d'acanthé commence ici à se libérer des modèles antiques et à s'assouplir. On peut rapprocher ce type de certains chapiteaux octogones de l'église Saint-Remi de Reims.

Bibliographie.

A. de Calonne, *Histoire des Abbayes de Dommartin*, 1875, p. 14. - C. Enlart, *Monuments religieux de l'Architecture romane et de transition dans la région picarde*, 1895, p. 104-122, pl. p. 109. - P. Hélot, *Les églises du Moyen-Age dans le Pas-de-Calais*, 1951, p. 164-165.

26. CHAPITEAU A FEUILLAGES.

Provenant de l'ancienne Cathédrale Notre-Dame-en-Cité d'Arras.

Pierre noire de Tournai. Hauteur 0 m 50. Largeur 0 m 95.

VERS 1160-1183.

Arras. Musée municipal.

Provenant de la Cathédrale détruite en 1799; il devait surmonter une des sveltes colonnes géminées du chœur ou du transept, construits entre les deux dates mentionnées. Le naturalisme commence à se manifester dans les souples enroulements des petites

feuilles dentées plaquées sur les quatre grandes. Décor comparable à celui de certains chapiteaux d'Ile-de-France (Saint-Leu d'Esserant) mais révélant, par l'utilisation de la pierre de Tournai, un travail local.

Bibliographie.

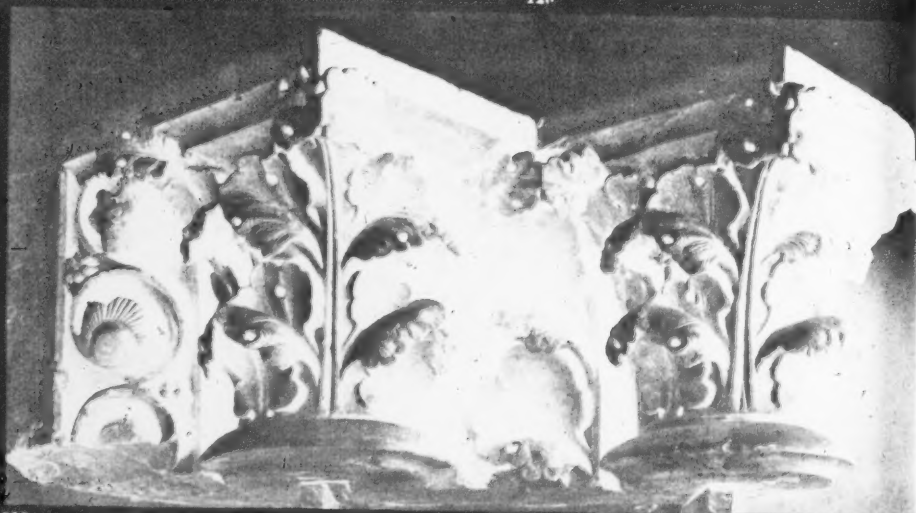
A. Terninck, *Essai sur l'ancienne Cathédrale d'Arras*, 1853. - Abbé J. Lestocquoy, *L'ancienne Cathédrale d'Arras*, dans *Revue belge d'archéologie et d'histoire de l'art*, t. IX, 1939, p. 97-107, fig. - P. Hélot, *Les églises du Moyen-Age dans le Pas-de-Calais*, 1951, p. 165-166; *Les anciennes Cathédrales d'Arras*, dans *Bulletin de la Commission royale des Monuments et des Sites*, t. IV, 1953, p. 45-48, fig.



127



128



130



129

27. CHAPITEAU DOUBLE DECORE DE FEUILLAGES.

Provenant du prieuré de Saint-Martin-des-Champs à Paris.

Pierre. Hauteur 0 m 25. Largeur 0 m 42.

DERNIER QUART DU XII^e SIÈCLE.

Musée de Cluny.

Transposition du décor d'acanthes en jeu de grandes feuilles découpées.

Bibliographie.

Catalogue du Musée de Cluny. La pierre, le marbre et l'albâtre, 1922, n° 144.

28. CHAPITEAU A CROCHETS DE FEUILLAGES.

Provenant des chantiers de la basilique de Saint-Denis.

Pierre. Hauteur 0 m 22.

PREMIÈRE MOITIÉ DU XIII^e SIÈCLE.

Musée du Louvre.

Feuilles à dentelures arrondies mêlées à grappes de fruits. Style de l'Île-de-France;
des crochets qui se recourbent sur des cf. les chapiteaux de l'église de Créteil.

Bibliographie.

Musée du Louvre. *Description raisonnée des sculptures...*, 1950, p. 99, n° 132.

29. CHAPITEAU DE FEUILLAGES.

Provenant des chantiers de la basilique de Saint-Denis.

Pierre. Hauteur 0 m 22.

PREMIÈRE MOITIÉ DU XIII^e SIÈCLE.

Musée du Louvre.

Décor de feuilles composées et de fruits
en grappes; chaque angle du tailloir est
souligné par une feuille montante.

Il ne semble pas que le chapiteau, vu son
style, ait appartenu au décor de la basilique
de Saint-Denis.

Bibliographie.

Musée du Louvre. *Description raisonnée des sculptures...*, 1950, p. 97, n° 128.

30. FRAGMENT DE LA DECORATION DE L'EBRASEMENT D'UNE PORTE.

Provenant de l'église Saint-Martin de Montmorency (Seine-et-Oise).

PREMIÈRE MOITIÉ DU XIII^e SIÈCLE.

Pierre. Hauteur 0 m 28. Largeur 0 m 72.

Musée du Louvre.

Les feuillages des corbeilles et des frises
intermédiaires sont dans le style de ceux de

la nef de Notre-Dame de Paris, avec un
goût plus affirmé pour des formes naturelles.

Bibliographie.

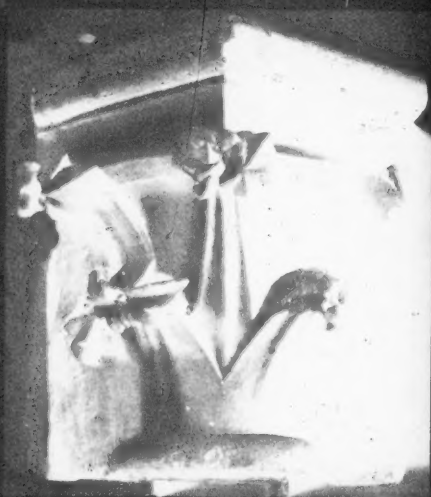
Musée du Louvre, *Description raisonnée des sculptures...*, 1950, p. 98, n° 129. - René Baillargeat,
L'église collégiale Saint-Martin de Montmorency, 1959, p. 12, fig. 3.



131



132



133



134

131. CHAPITEAU A CROCHETS.

Provenant de l'église Saint-Martin de Montmorency (Seine-et-Oise).

Pierre. Hauteur 0 m 51. Largeur 0 m 81.

PREMIÈRE MOITIÉ DU XIII^e SIÈCLE.

Musée du Louvre.

Les feuilles appliquées sur les nervures avec la rigoureuse stylisation de l'en-maitresses contrastent par leur vérité semble.

Bibliographie.

Musée du Louvre, *Description raisonnée des sculptures...*, 1950, p. 98-99, n° 131. - René Baillargeat, *L'église collégiale Saint-Martin de Montmorency*, 1959, p. 12, fig. 1.

132. CHAPITEAU DECORE DE FEUILLES DE FIGUIER.

Provenant de la Cathédrale d'Auxerre.

Pierre. Hauteur 0 m 52. Largeur 0 m 40.

VERS 1215-1220.

Auxerre. Musée archéologique départemental.

Provenant du triforium du croisillon sud d'où il fut enlevé lors des restaurations du XIX^e siècle. Il doit appartenir à la première campagne de construction entreprise vers 1215 par l'évêque Guillaume de Seignelay

et interrompue quelques années plus tard environ. La formule des crochets est ici abandonnée pour des bouquets de feuillages où l'on reconnaît l'interprétation exacte du figuier.

Bibliographie.

Quantin et Ricque, *Catalogue raisonné du Musée d'Auxerre, Monuments lapidaires*, 1884, n° 25. - Ch. Porée, *La Cathédrale d'Auxerre (Petite Monographie)*, 1926, p. 12-14. - J. Vallery-Radot, *Auxerre, la Cathédrale Saint-Etienne. Les principaux textes de l'histoire de la construction*, dans le *Congrès archéologique*, 1958, p. 45-48.

133. CHAPITEAU A CROCHETS FORMES DE FEUILLES DE LIERRE.

Provenant des chantiers de Notre-Dame de Paris.

Pierre. Hauteur 0 m 24. Largeur 0 m 24.

MILIEU DU XIII^e SIÈCLE.

Musée du Louvre.

Peut provenir des façades du transept ou des premières chapelles du tour du chœur.

Décor léger et nerveux ponctué de motifs très naturalistes.

Bibliographie.

Musée du Louvre, *Description raisonnée des sculptures...*, 1950, p. 99-100, n° 134.

134. FRAGMENT DE FRISE.

Provenant des chantiers de la basilique de Saint-Denis.

Pierre. Hauteur 0 m 20. Longueur 0 m 85.

SECONDE MOITIÉ DU XIII^e SIÈCLE.

Musée du Louvre.

Ce morceau peut se rattacher peut-être aux entreprises de Pierre de Montreuil qui,

dans le portail sud de Saint-Denis exécuté dans le troisième quart du siècle a fait,



136



138



135

voisiner la flore « généralisée » telle qu'on la trouve ici avec des feuillages repro-

duisant très exactement des formes naturelles.

Bibliographie.

Musée du Louvre, *Description raisonnée des sculptures...*, 1950, p. 100, n° 135.

135. FRAGMENT DE FRISE D'EGLANTINES.

Provenant du prieuré de Saint-Martin-des-Champs à Paris.

Pierre. Hauteur 0 m 23. Largeur 0 m 28.

TROISIÈME QUART DU XIII^e SIÈCLE.

Musée de Cluny.

Elément décoratif dans la manière raffinée des œuvres de l'architecte Pierre de Montreuil : Porte Rouge de Notre-Dame de

Paris, portail latéral sud de Saint-Denis et portes du cloître de Saint-Martin-des-Champs.

136. FLEUR D'EGLANTIER.

Provenant de la Cathédrale de Reims.

Pierre. Diamètre 0 m 15.

VERS 1250-1280.

Reims. Dépôt lapidaire de la Cathédrale.

Clef de voûte de l'un des dais abritant les statues de la tour nord; elle témoigne du

soin avec lequel étaient exécutés d'infimes détails absolument invisibles du sol.

137. CHAPITEAU À CROCHETS DE FEUILLAGES.

Provenant des chantiers de Saint-Denis.

Pierre. Hauteur 0 m 26. Largeur 0 m 32.

TROISIÈME QUART DU XIII^e SIÈCLE.

Musée du Louvre.

Nouveau stade de l'évolution du chapiteau à crochets : les bouquets de feuillages

empruntés scrupuleusement à la nature s'étoffent et se redressent.

Bibliographie.

Musée du Louvre, *Description raisonnée des sculptures...*, 1950, p. 100, n° 138.

138. CHAPITEAU DECORE DE FEUILLES DE HOUX.

Pierre. Hauteur 0 m 36.

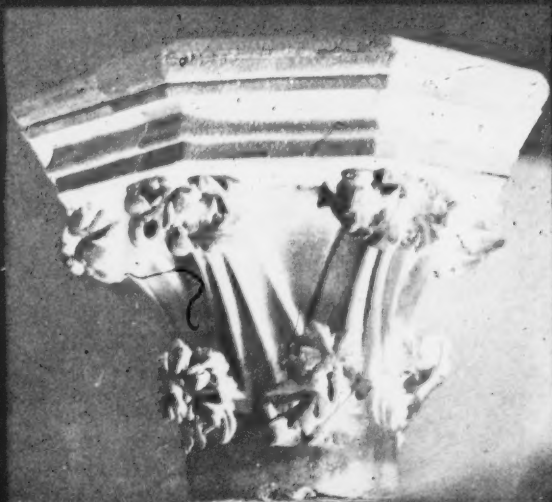
TROISIÈME QUART DU XIII^e SIÈCLE.

Musée de Cluny.

Le style et la facture de ce chapiteau de provenance inconnue marquent l'épanouissement du goût naturaliste intégral allant

jusqu'à la transcription méticuleuse des modèles végétaux.

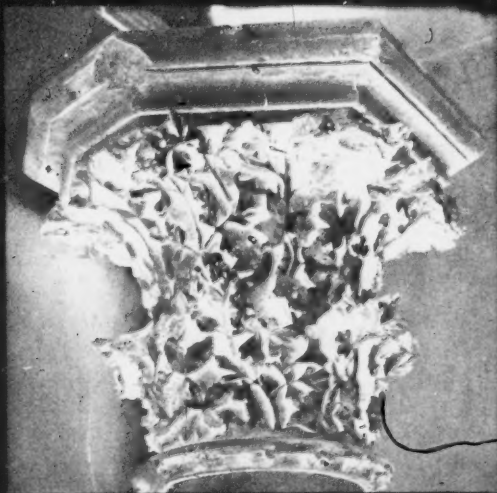
Bibliographie.



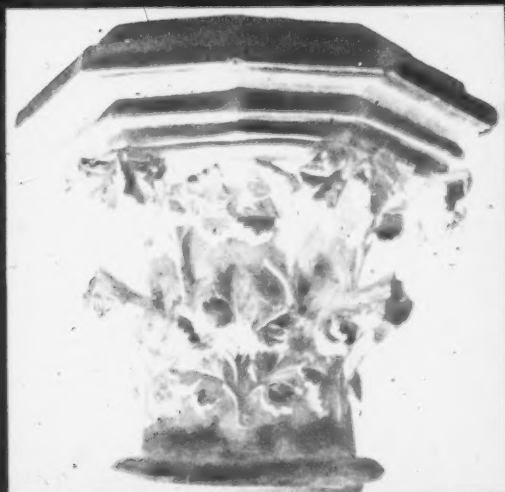
137



139



140



141

139. DEUX CHAPITEAUX DECORES DE FEUILLAGES ET D'ANIMAUX.

140. Provenant sans doute de l'abbaye de Maubuisson.

Pierre. Hauteur 0 m 42.

SECONDE MOITIÉ DU XIII^e SIÈCLE.

Musée du Louvre.

La composition du chapiteau à crochets est noyée dans un revêtement de feuillages pressés (on reconnaît des feuilles de lierre) parmi lesquelles se placent des êtres fantastiques : oiseaux à queues de serpent, sirènes, monstres se mordant la queue, éléphants);

ce mélange de flore et de faune étranges, survivance de l'époque romane, se retrouve sur un chapiteau de la nef de Reims et dans la région troyenne (cf. n° 142).

Acquis en 1931.

Bibliographie.

Paul Vitry dans *Bulletin des Musées*, 1932, p. 90-91. - Musée du Louvre, *Description raisonnée des sculptures...*, 1950, p. 101, n° 139-140.

141. CHAPITEAU DECORE DE FEUILLES DE LIERRE.

Même provenance supposée.

Pierre. Hauteur 0 m 42.

SECONDE MOITIÉ DU XIII^e SIÈCLE.

Musée de Cluny.

Prélevé sur les chantiers de Saint-Denis en 1887.

Les dimensions, le style et surtout le tracé du tailloir le rattachent au même ensemble que les deux précédents.

142. CHAPITEAU DECORE D'ANIMAUX ET DE FEUILLAGES.

Provenant de l'église Saint-Urbain de Troyes.

Pierre. Hauteur 0 m 33. Largeur 0 m 35.

DERNIER QUART DU XIII^e SIÈCLE.

Musée du Louvre.

Les travaux de l'église Saint-Urbain de Troyes, commencés sur l'ordre du pape Urbain IV en 1262, furent interrompus en 1286 et demeurèrent inachevés. Le chapiteau et d'autres fragments décoratifs furent donnés au Louvre lors de la restauration de l'édifice en 1892. Autour de la corbeille se

voient parmi les feuillages : deux «basilics» (corps de coq, queue de serpent), l'un fascinant un oiseau, l'autre face à une bête à tête de dragon, corps d'oiseau et queue de serpent. Sur cette grammaire ornementale cf. n° 139-140.

Bibliographie.

Musée du Louvre, *Description raisonnée des sculptures...*, 1950, p. 109, n° 157.

143. CLEF DE VOUTE DECOREE D'UNE GRAPPE DE RAISIN ET DE FEUILLES DE VIGNE.

Provenant de la Cathédrale de Troyes.

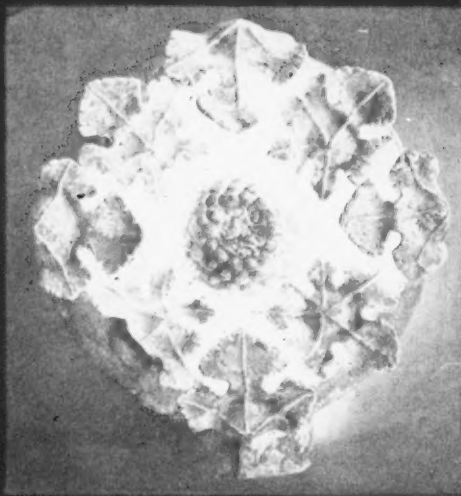
Pierre peinte et dorée. Diamètre 0 m 33.

TROISIÈME QUART DU XIII^e SIÈCLE.

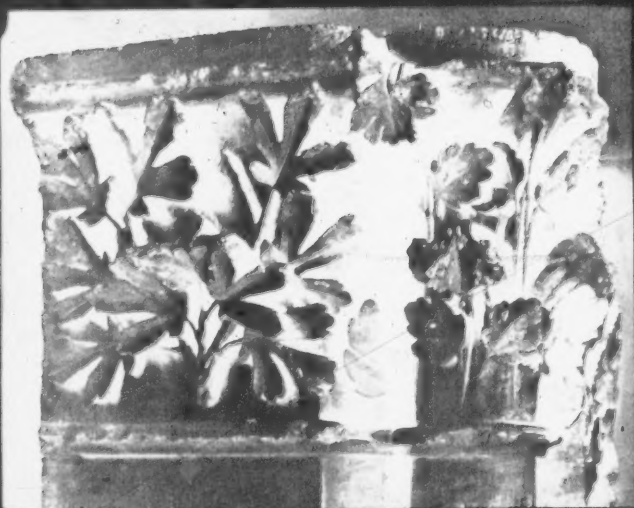
Musée du Louvre.



142



143



144

Bibliographie.

Musée du Louvre, Description raisonnée des sculptures..., 1950, p. 108, n° 155.

144. COURONNEMENT DE PILASTRE ET CHÂPITEAU DE COLONNETTE ORNÉS DE FEUILLAGE.

Provenant de la Cathédrale de Troyes.

Pierre. Hauteur 0 m 40. Longueur 0 m 50.

TROISIÈME QUART DU XIII^e SIÈCLE.

Musée du Louvre.

Tapis de feuillages découpés empruntés à des types qui rappellent l'érable et le géranium.

Bibliographie.

Musée du Louvre, Description raisonnée des sculptures..., 1950, p. 108, n° 156.

Vitraux.

Le vitrail au XIII^e siècle.

L'art du vitrail est parvenu, au XIII^e siècle, à sa définition la plus parfaite, en tant que peinture monumentale associée intimement à l'édifice où il prend place, en tant que technique picturale originale, qui capte la lumière et la configure à son usage, en tant qu'expression d'une pensée religieuse, moyen de transcription des thèmes proposés par la théologie, l'histoire sacrée ou la légende, mais aussi moyen de transfigurer ces thèmes et de les intégrer dans une vision mystique jusque là inconnue.

La fonction monumentale du vitrail ne pouvait pas s'imposer pleinement avant le début du XIII^e siècle, moment de la construction de la cathédrale de Chartres où, pour la première fois, l'agrandissement prodigieux des ouvertures et l'extension du décor translucide assura aux verrières un rôle essentiel dans la délimitation de l'espace intérieur, dans la définition même de cet espace, modelé en quelques orbes par la lumière colorée. A la Sainte-Chapelle de Paris, les verrières deviennent parois éclairantes d'un édifice sans murs, elles sont les principaux membres de l'architecture.

Ces fonctions monumentales s'expriment aussi dans les principes formels de la peinture sur verre du XIII^e siècle. Pour limiter efficacement l'espace intérieur, les vitraux doivent offrir une consistance visuelle, une matérialité, que seule peut donner une coloration très vive ou saturée; les couleurs

s'assombrissent, les bleus diaphanes du ^{xiii}^e siècle laissent la place aux bleus profonds, nocturnes et violacés au voisinage des rouges ardents. Les « mosaïques » des fonds sont coupées en verres menus de pleine couleur, peints de grisaille serrée; les encadrements multicolores des filets et des bordures, les scènes elles-mêmes, atteignent la même intensité chromatique; la lumière blanche n'intervient que pour semer des points scintillants, tracer des séparations essentielles. Le vitrail de Rouen (n° 155) est le parfait exemple de cette valeur « couvrante » de la gamme du ^{xiii}^e siècle; elle prédomine encore à Gassicourt (n° 158), après 1250.

Certes, dans les étroites fenêtres de petites églises, quand il a fallu conserver au vitrail sa fonction « éclairante » (qui était celle du ^{xiii}^e siècle), les tons clairs subsistent et les encadrements blancs, très lumineux (aveuglants même, en pleine lumière de soleil), cernent les parties colorées : ainsi dans le vitrail de Gerçy (n° 150); mais, en poursuivant la même recherche d'un effet très riche, d'un effet « couvrant », les peintres du ^{xiii}^e siècle chargent les verrières incolores des travaux de peinture, « salissent » le verre, agrémentent ces « grisailles » des filets ou de « fermaillets » de couleur (n° 153-154). Après 1260, pour s'accorder avec une architecture plus raffinée, plus menue d'échelle (sinon de dimension), les grisailles couleur de perle prendront une grande extension, ce qui entraînera la modification de toute la gamme de la peinture sur verre, et détruira son caractère monumental.

Pour la technique, l'art du vitrail au ^{xiii}^e siècle a suivi les traditions déjà solidement établies au ^{xiii}^e : armatures de fer droites ou forgées à la forme des médaillons, résille de plomb suivant d'aussi près que possible les contours des formes, donnés par la coupe du verre, peinture sur verres de pleine couleur en un seul ton noir, mais en trois valeurs dégradées, allant du « trait » parfaitement opaque à une teinte de modelé très légère. On a sans doute raison de relever, au cours du ^{xiii}^e siècle, la diminution des travaux d'« enlevé » à la pointe de bois, de ces gravures en clair sur la teinte pleine de grisaille, que les ornementalistes du ^{xiii}^e siècle ont appliquées avec bonheur; mais cette technique ne disparaît jamais complètement (voir n° 145). Bien plus caractéristique de la peinture du ^{xiii}^e siècle est la grande liberté de touche dont usent les verriers de la Sainte-Chapelle, de Tours, du Mans, de Troyes, et dont les vitraux de Gassicourt, ou même celui de Sens (?) (n° 156) nous donnent ici l'exemple. Il suffit de peu de traits, et de quelques légères teintes de grisaille, pour « modeler », faire vivre des figurines nerveuses, des personnages comme ébauchés avec aisance et inspiration.

Mais n'exagérons pas. Le vitrail reste, au ^{xiii}^e siècle, un art « savant », un art « précieux », non seulement dans son effet multicolore, brillant et scintillant, mais encore dans son travail menu, précis, comme celui de joyaux

rigoureusement coupés et sertis. Les médaillons de Dreux (n° 146-147) ou les panneaux de Sens (?) (n° 156) sont d'une exécution minutieuse, les fragments de verre qui les composent sont minuscules. C'est seulement dans certaines verrières à très grande échelle — comme la tête de Lyon (n° 148) — que ces raffinements sont sacrifiées à l'effet grandiose des compositions monumentales.

On doit, enfin, considérer l'iconographie, ou plutôt le contenu spirituel de ces œuvres précieuses dans leur forme, et monumentales dans leur fonction. Il est difficile d'en parler à propos de quelques fragments transportables, qu'offre une exposition temporaire. Jamais — ni avant ni après — les programmes iconographiques des cathédrales n'ont été d'une si parfaite cohérence de pensée : à Bourges, par exemple, mais aussi à la Sainte-Chapelle, à Saint-Urbain de Troyes. Les complications du symbolisme du xiii^e siècle laissent la place à une pensée plus ample, cyclique, comme le *Speculum Majus* de Vincent de Beauvais, où Emile Mâle a reconnu le principe de l'iconographie des Cathédrales. La *Légende Dorée*, ou plutôt les innombrables récits des vies des saints, sont illustrés avec une extraordinaire abondance de détails; c'est le vitrail, sans doute, qui fournit au xiii^e siècle le répertoire hagiographique le plus vaste.

Une question reste ouverte — et elle le restera encore longtemps : celle de l'évolution stylistique. On peut à peine entrevoir quelques articulations essentielles : l'art du Nord de la France, bien défini par le style de Soissons et de Laon au début du siècle, en accord avec le style de l'enluminure de ces mêmes régions; l'art chartrain, qui est multiforme et non point homogène, mais qui correspond en gros au stade « chartrain » de l'évolution de la sculpture monumentale; l'art parisien de 1230-1270, lié aux progrès de l'enluminure parisienne à l'époque de Saint-Louis; le développement de la préciosité et du maniérisme en Champagne, en Normandie, à Paris, à partir de 1270 environ. Mais il faudra l'effort d'une génération de savants pour étudier et situer dans l'histoire l'art du vitrail au xiii^e siècle.

LOUIS GRODECKI,
Chargé de cours à la Faculté des Lettres de Strasbourg.



145



145



146



147

145. DIEU EN MAJESTE ET CRUCIFIXION.

Deux panneaux. Dimensions totales : Hauteur 0 m 64. Largeur 0 m 29.

VERS 1215.

Chapelle de Bonneville-Aptot (Eure).

Vitrail découvert en 1956 dans une baie murée.

Panneau supérieur : Dieu en Majesté surmonté de la colombe du Saint-Esprit; *panneau inférieur* : Christ en croix entre la Vierge et saint Jean.

Pour l'iconographie, cette très petite fenêtre d'une église de campagne résume le programme essentiel de la Passion et de la Trinité. En effet, malgré le nimbe crucifère, c'est Dieu le Père qui apparaît en haut de la fenêtre. On trouve d'autres exemples de cette formule « réduite » : à Chemillé-sur-Indrois (Indre et Loire) et à Saint-Georges-de-Poizieux (Cher), au début du XIII^e siècle; on peut aussi en rapprocher les vitraux de

Velles (Indre) et de Saint-Antonin-de-Sommoise (Eure).

Malgré quelques archaïsme (anatomie des mains, forme des yeux, qui font penser aux vitraux de 1200 environ de la nef de la cathédrale du Mans), le style est bien celui du premier quart du XIII^e siècle; on peut le rapprocher de celui des premiers vitraux conservés en Normandie, la Vie de saint-Jean-Baptiste des « Belles Verrières » de la cathédrale de Rouen ou la petite Crucifixion de Beaumesnil¹ (Calvados).

Les parties manquantes au moment de la découverte (genou droit de Dieu, corps du Christ, tête de la Vierge) ont été garnies de verre sans peinture.

Bibliographie.

J. Verrier, dans *Bull. de la Soc. des Antiquaires de France*, 1957, p. 74-75.

Expositions.

Congrès international des Architectes et Techniciens des Monuments historiques, Paris, Palais de Chaillot, 1957.

146. SCENES DE LA LEGENDE DE SAINT EUSTACHE.

147.

Deux médaillons remontés dans des panneaux carrés.

Dimensions : Hauteur 0 m 57. Largeur 0 m 53.

VERS 1215.

Dreux, Eglise Saint-Pierre.

Ces panneaux appartiennent à une grande série de scènes, placées jusqu'en 1937 dans les réseaux flamboyants des fenêtres de la nef, au côté sud, et retirés à cette date pour être présentés de manière plus satisfaisante. Ils proviennent selon toute vraisemblance des fenêtres basses primitives de l'église. Placide qui après sa conversion deviendra Eustache, sonne du cor et voit apparaître le Christ sur la tête d'un cerf. Plus habi-

tuellement, c'est la croix qui se trouve figurée entre les bois du cerf.

Eustache accompagné de sa famille s'embarque pour l'exil.

Les couleurs — fond bleu clair assez semblable à celui de Gercy (n^{os} 149-152) — sont celles du premier quart du XIII^e siècle. La peinture est posée en couche épaisse. On peut rapprocher ces médaillons de la verrière consacrée à Saint-Eustache dans la nef de Chartres.

Bibliographie.

Y. Delaporte, dans *Bull. monumental*, 1938, p. 424-428. - Marcel Aubert, *Le vitrail en France*, Paris, 1948.

Expositions.

Exposition Universelle de New York 1939. - Vitraux de France, Paris, 1953, n^o 16.



148. TETE DU PROPHETE JEREMIE.

Hauteur 0 m 67. Largeur 0 m 82.

VERS 1225.

Paris. Dépôt des Monuments historiques.

Panneau restitué à l'Etat par Lucien Bégule, peintre-verrier à Lyon, qui l'avait auparavant publié; il a probablement été prélevé à la lancette centrale de la seconde fenêtre sud du chœur de la Cathédrale de Lyon par le restaurateur Thibaud, en 1848-1850. Ce fragment de style monumental, où les traits sont indiqués sommairement sur de

grands verres, appartient à l'époque qui voit l'influence chartraine et parisienne s'imposer dans le Lyonnais. La blancheur verdâtre du visage contraste avec les bleus et les rouges intenses du fond. L'usage de verres colorés pour les yeux se retrouve à Chartres (Prophètes des lancettes placées sous la rose Sud), à Strasbourg et à Reims.

Bibliographie.

L. Bégule, *Monographie de la Cathédrale de Lyon*, Lyon, 1880, p. 142; *Les vitraux du Moyen-Age et de la Renaissance de la région lyonnaise*, Paris, 1912, p. 54.

Expositions.

Vitraux de France, Paris, 1953, n° 17.

149. ARBRE DE JESSE.

Deux panneaux (fragments d'une verrière). Ensemble. Hauteur 0 m 90. Largeur 0 m 58.

VERS 1215-1220.

Paris, Musée de Cluny.

Vitrail acheté en 1885 par l'Etat sur l'indication de Lucien Magne, à l'église de Varennes (S.-&-O.) et provenant selon la tradition de l'abbaye de Jarcy ou Gercy. Type simplifié du grand thème théologique de l'Arbre de Jessé, introduit dans l'art du vitrail par l'abbé Suger à Saint-Denis; la verrière, très étroite, devait comporter encore deux ou trois panneaux, avec les Rois ancêtres et Jessé endormi. Le Christ est entouré des colombes figurant les dons du Saint-Esprit; la Vierge est flanquée de deux prophètes portant des phylactères

anépigraphes. La forme des fuseaux rouges, déterminés par les branches de l'Arbre, et qui servent de fond à la généalogie du Christ, sera reprise souvent au XIII^e siècle, par exemple à la Sainte-Chapelle.

Pour le style, à rapprocher des autres fragments provenant de Gercy (n°s 152 et suiv.) et des vitraux des environs de Paris du premier tiers du XIII^e siècle, Bussy-Saint-Martin, Saint-Germain-les-Corbeil, Saint-Jean-du-Bois. Conservation exceptionnellement bonne.

Bibliographie.

O. Merson, *Les Vitraux*, Paris, 1899, p. 39-40, fig. - L. Magne, *Palais du Trocadéro, Musée de la Sculpture comparée, Collection des vitraux*, Paris, 1912, n° 47. - J. Roussel, *Album des Vitraux*, Paris, s.d., vol. I, pl. VI. - L. Grodecki, dans *le Vitrail français*, Paris, 1954, pl. V.

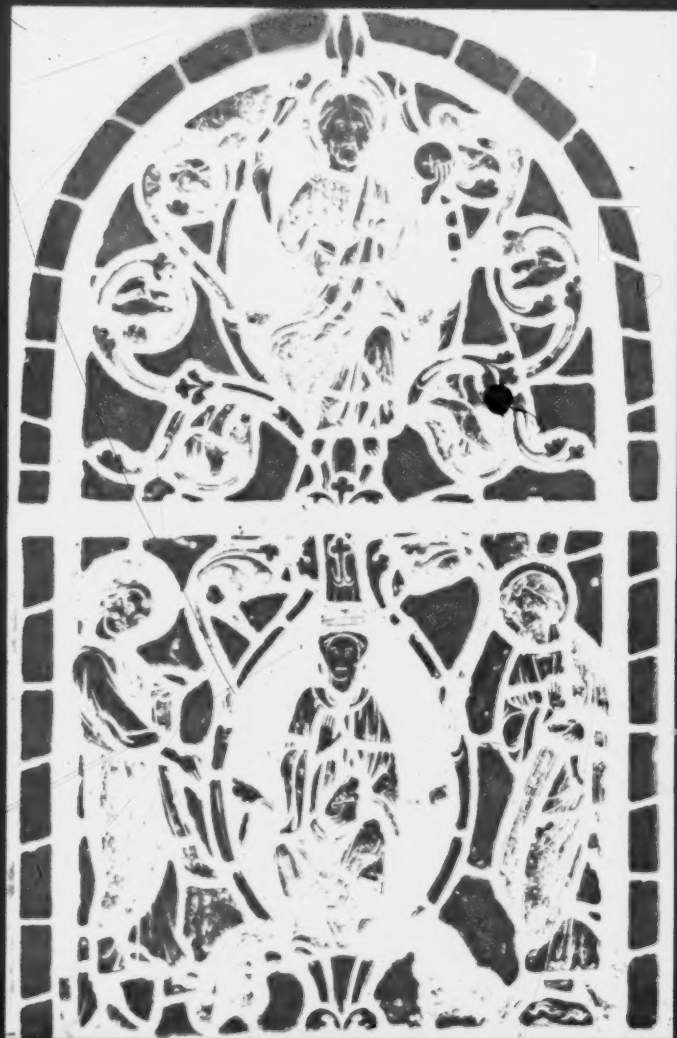
Expositions.

Kleurenpracht uit Franse Kathedralen, Rotterdam, 1952, n° 6. - Vitraux de France, Paris, 1953, n° 12. - *Art français du Japon*, 1954-1955.

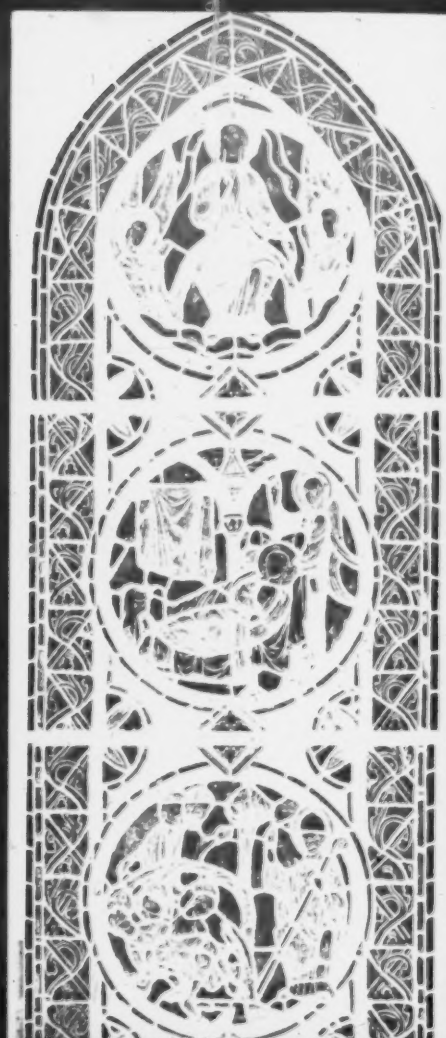
150. SCENES DE LA VIE DE SAINT MARTIN.

Trois panneaux.

Hauteur 0 m 63 et 0 m 78. Largeur 0 m 82.



149



150

VERS 1225.

Paris, Musée de Cluny.

Même origine que le précédent. Exposé de 1885 à 1896 au « Musée du Vitrail » du Palais de l'Industrie, puis à l'exposition de 1900, enfin au « Musée de la Sculpture comparée » depuis 1910. Transmis au Musée de Cluny en 1950. (cf. n° suivant). De haut en bas :

1. Saint Martin fait tomber un arbre consacré au diable sur la foule des paysans païens qui se convertiront (*Légende Dorée*, 11 novembre).

2. Saint Martin endormi voit le Christ en songe; un ange se tient derrière lui et montre du doigt le ciel (ce n'est pas la scène de la mort du Saint, puisqu'il est couché dans un lit et que le diable n'apparaît pas à côté de lui). Quelques restaurations.

3. Christ en gloire entouré de nuages, entre deux anges à mi-corps. Il est probable qu'il s'agit du complément de la scène précédente: le Christ apparaissant à saint Martin est

drapé dans deux manteaux et l'index de sa main gauche désigne le sol.

Les scènes de cette fenêtre sont fort curieusement encadrées par une bordure à grisaille incolore. Il ne semble pas pourtant qu'il s'agisse d'un remaniement: le rinceau peint dans la grisaille appartient bien à la première moitié du XIII^e siècle et constitue une bordure cohérente. Le style de cette fenêtre est assez proche de celui de l'Arbre de Jessé (n° 149) quoiqu'il ne s'agisse pas d'un même maître ou d'un même atelier. On peut considérer ce style comme propre aux ateliers parisiens de 1220 à 1225 environ; on le retrouve assez semblable à Bussy-Saint-Martin (Oise) et à Saint-Jean-aux-Bois (Oise). On en découvre la suite dans les vitraux provenant de Saint-Germain-des-Prés (martyre de saint Vincent, aujourd'hui à Baltimore et à Londres). Ce style ne se rattache que de loin à l'art chartrain.

Bibliographie.

O. Merson, *Les vitraux*, Paris, 1895, p. 38-39. - L. Magne, *Palais du Trocadéro, Musée de la Sculpture comparée, Galerie des vitraux*, Paris, 1912, n° 48 et 49. - J. Roussel, *Album des vitraux*, Paris, s.d., vol. I, pl. VIII. - J. L. Fischer, *Handbuch der Glasmalerei*, Leipzig, 1937, p. 26 et 33, fig. 14. - L. Grodecki, dans *Le vitrail français*, Paris, 1958, p. 144.

151. SCENES DE LA VIE DE SAINT MARTIN.

Hauteur 0 m 45. Largeur 0 m 82.

VERS 1225.

Paris, Musée de Cluny.

Élément du vitrail précédent.

Saint Martin à la porte d'Amiens coupe son manteau pour en offrir la moitié à un pauvre

demi nu, debout sous la porte de la ville.

Bibliographie.

Voir au numéro précédent.

Expositions.

Kleurenpracht uit Franse Kathedralen, Rotterdam, 1952, n° 6.

152. THEOPHILE ET LE DIABLE.

Hauteur 0 m 64. Largeur 0 m 41.

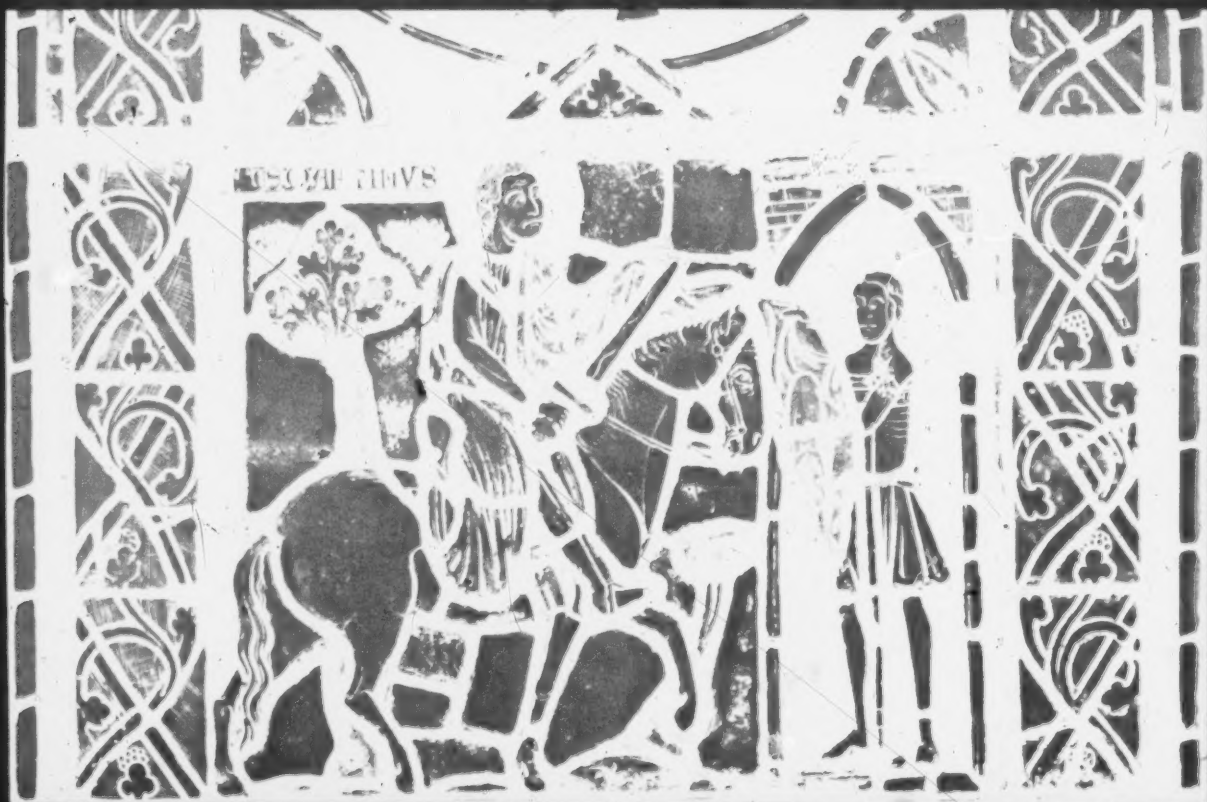
VERS 1225-1230.

Paris, Musée de Cluny.

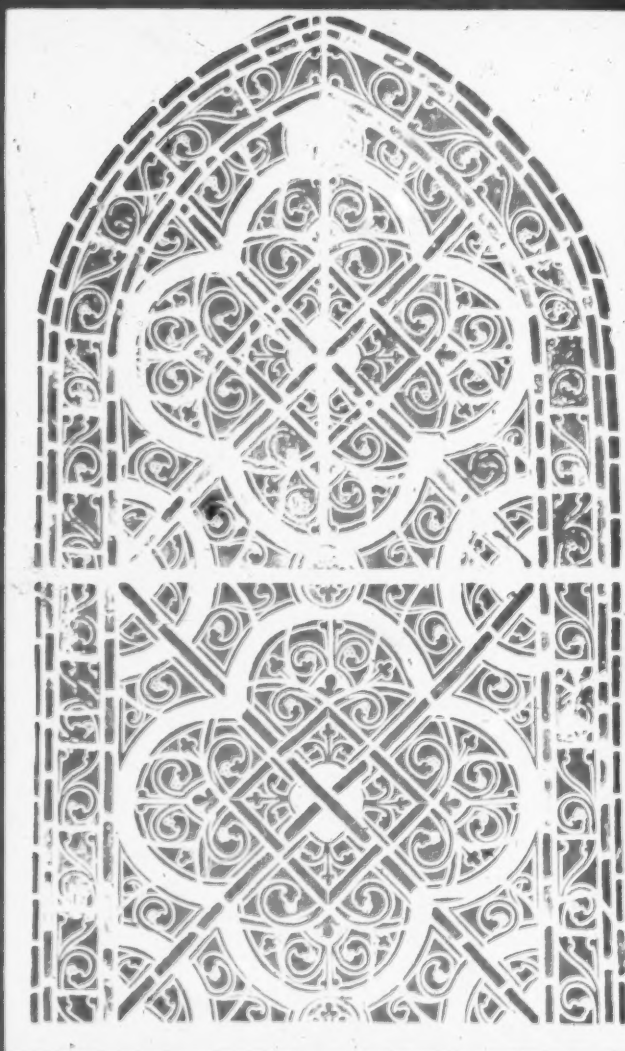
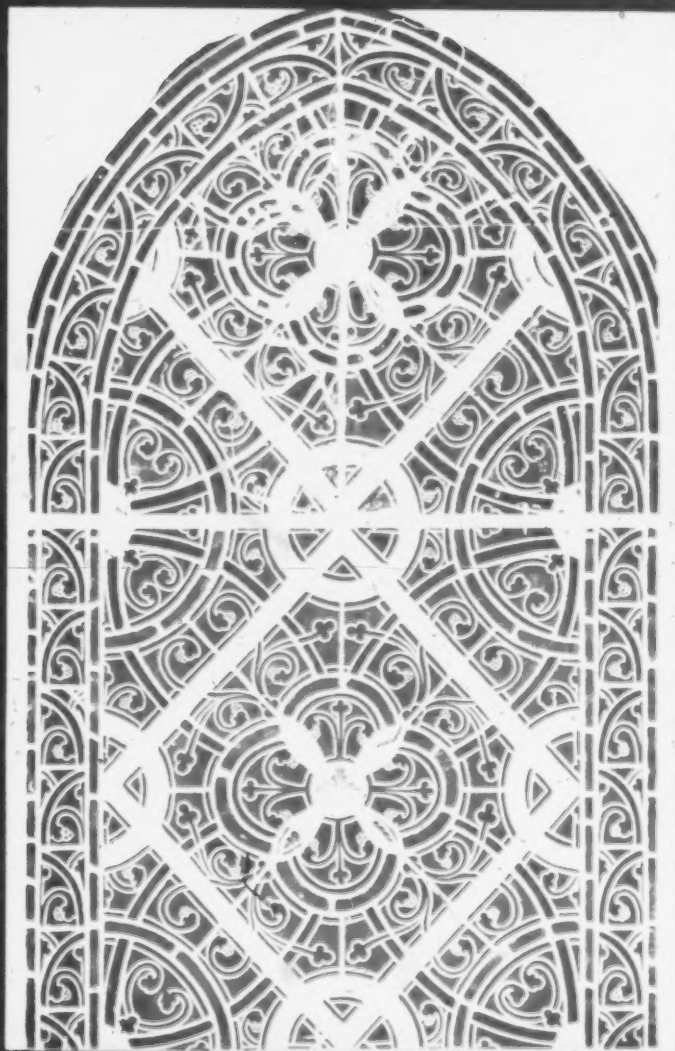
Panneau dépareillé. Même origine que les précédents.

Un diable saisit par les mains le vicaire Théophile; un autre démon à gauche;

derrière Théophile, le sorcier, avec le document du reniement, pousse le vicaire vers







le diable. C'est l'épisode de la remise de l'acte. Partie d'une verrière sans doute considérable relatant ce miracle de la Vierge (*Légende dorée*, 8 septembre, VIII), souvent illustré au XIII^e siècle dans les vitraux (Cathédrales de Laon, de Troyes, etc...). Le style de ce panneau se rattache à celui

des autres fragments de la même provenance, mais il paraît plus évolué, tout proche déjà des vitraux de Saint-Germain-des-Prés (aujourd'hui à Baltimore et à Londres). Très belle conservation du panneau, notamment de la peinture de la tête de Théophile.

Bibliographie.

L. Magne, *Palais du Trocadéro, Musée de Sculpture comparée, Galerie des vitraux*, Paris, 1912, n° 50. - J. Roussel, *Album des vitraux*, Paris, s.d., vol. I, pl. VII.

Expositions.

Kleurenpracht uit Franse Kathedralen, Rotterdam, 1952, n° 6. - Vitraux de France, Paris, 1953, n° 13.

153. DEUX FRAGMENTS DE FENETRES A GRISAILLES.

154. N° 153. Hauteur 0 m 70. Largeur 0 m 83.

N° 154. Hauteur 0 m 74. Largeur 0 m 85.

VERS 1225-1230.

Paris, Musée de Cluny.

Même provenance que les précédents.

Ces grisailles, relevées de filets diagonaux et de « fermaillets » de pleine couleur, sont — avec celles de Saint-Martin-aux-Bois (Oise), vers 1235 — les meilleurs exemples conservés en Ile-de-France d'un art du vitrail ornemental qui transcrit, dans la complexité et la variété des compartiments les compositions « légendaires », à barlotières forgées à la forme des compartiments. Egalement éloigné de la sécheresse élégante des grisailles « cisterciennes » et de la formule « fleurie », à motifs de feuilles et de

rinçaux d'acanthé et de palmettes, des grisailles de Soissons, d'Orbais, de Sens, etc., ce type de verrières blanches va s'imposer au milieu et dans la seconde moitié du XIII^e siècle. L'élément végétal est fourni exclusivement par le motif énergique des glands de chêne; les bordures sont également composées en grisaille à l'imitation des bordures de pleine couleur; c'est aussi la formule adoptée pour la bordure du vitrail de saint Martin de Gercy (n° 151).

Bibliographie.

L. Magne, *Palais du Trocadéro, Musée de Sculpture comparée, Galerie des Vitraux*, Paris, 1912, n° 51 et 52. - M. Aubert, *Le vitrail en France*, Paris, 1946, pl. XIX.

155. SCENES DU MARTYRE DE SAINT VINCENT.

Six panneaux rectangulaires. Hauteur 0 m 65. Largeur 0 m 62 à 0 m 63.

Deux panneaux triangulaires. Hauteur 0 m 75. Largeur 0 m 62.

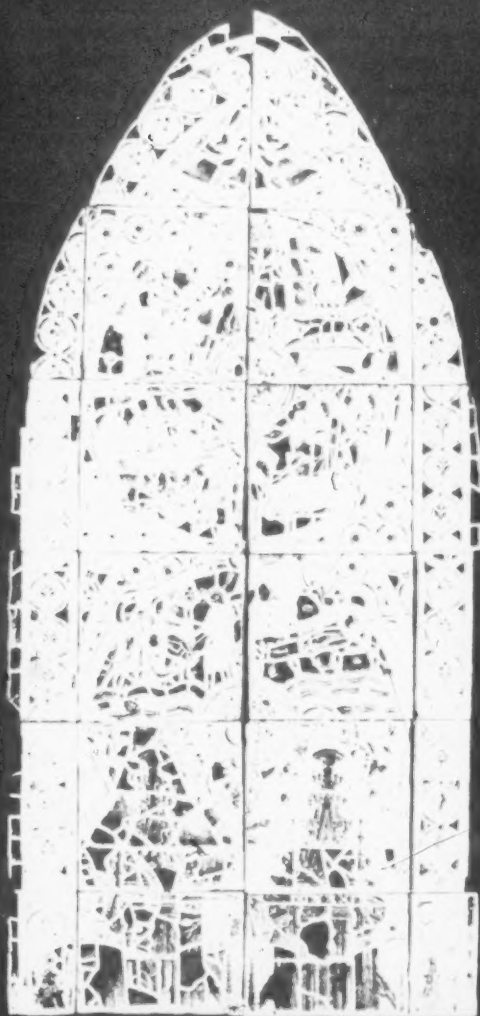
Six panneaux de bordure.

VERS 1235-1240.

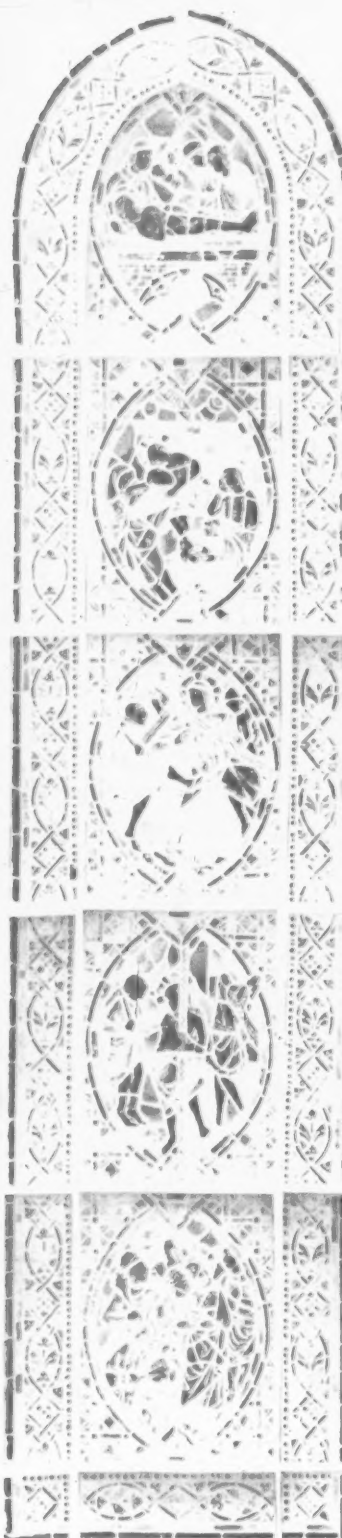
Cathédrale de Rouen.

Partie supérieure d'une verrière qui se trouvait avant 1940 à la chapelle Jeanne d'Arc de la Cathédrale. Cette fenêtre, consacrée aux scènes du martyre des saints Diacres (ou de saint Vincent seul) avait été faite pour la chapelle orientée sud de la Cathédrale

de Rouen dédiée primitivement au Saint-Esprit, où était l'autel de Saint-Etienne, Saint Laurent et Saint Vincent. En 1520, la partie basse et médiane de la verrière du XIII^e siècle a été remplacée par deux grandes figures de la Vierge à l'Enfant et de saint



155



156

Jean-Baptiste, faites vers 1450 pour la chapelle des Saints-Innocents du transept, et éliminées de leur emplacement d'origine lors de la fondation de la chapelle Saint-Romain. En 1945 on décida d'enlever de la chapelle Jeanne d'Arc les éléments disparates de cette verrière et de les répartir dans d'autres baies de la Cathédrale; les panneaux du XIII^e siècle ici exposés prendront place dans la chapelle rayonnante Nord du déambulatoire.

Chaque scène occupe le quart d'un grand compartiment circulaire. De bas en haut, et de gauche à droite :

1. Dacmien, inspiré par le démon, donne l'ordre du supplice de saint Vincent.
2. Saint Vincent sur le gril; le démon active le feu, au premier plan; une main divine à droite; à gauche et en haut, fragment d'une inscription interpolée.
3. Scène de prédication de saint Vincent (?). Au-dessus du saint, une inscription illisible.
4. Saint Vincent expire dans un lit, assisté par des anges.
5. Le corps de saint Vincent jeté dans la mer, une ancre fixée au cou.
6. Le corps de saint Vincent jeté aux bêtes sauvages et veillé par un corbeau. L'ancre est fixée au cou du saint; peut-être s'agit-il

du corps de saint Vincent rejeté par la mer sur le rivage.

7 et 8. Deux anges thuriféraires.

Le martyre de saint Vincent a été très souvent représenté dans les vitraux français du moyen âge, ses reliques étant, depuis l'époque mérovingienne, très répandues en France (Saint-Germain-des-Prés, Cathédrale d'Angers, Cathédrale de Bourges, Cathédrale de Chartres, etc., etc.); le récit se prêtait, par le nombre d'épreuves subies par le martyr, à un développement considérable.

La verrière de Rouen, par sa composition et son style doit être datée du second quart du XIII^e siècle, moment de la parfaite définition de l'art monumental du vitrail. Elle ne se rattache pas directement à l'art chartrain, et paraît un peu plus récente que les vitraux du déambulatoire de Rouen (Histoire de Joseph, Passion, saint Julien l'Hospitalier); la puissance des couleurs, en particulier la violence des tons rouges, s'explique aussi, peut-être, par l'emplacement primitif du vitrail, en plein Sud. L'allure mouvementée des personnages, le dessin expressif de leurs têtes, concourent à l'effet dramatique de l'ensemble, admirablement conservé.

Bibliographie.

J. Lafond, dans A. Loisel, *La Cathédrale de Rouen*, Paris, 1924, p. 114. - G. Ritter, *Les vitraux de la Cathédrale de Rouen, XIII^e, XIV^e, XV^e et XVI^e siècles*, Cognac, 1926, p. 9 et 30, pl. XXVII. - L. Grodecki, *Les vitraux*, dans *La Cathédrale de Rouen, Les Monuments historiques de la France*, 1956, p. 104-106.

156. PASSION DU CHRIST.

Verrière incomplète comportant cinq panneaux historiés, et treize panneaux de bordure. Hauteur 2 m 63. Largeur 0 m 83.

VERS 1245.

Sens, Dépôt des Monuments historiques.

La provenance exacte de ce vitrail n'est pas connue. Il se trouvait vers 1905 chez un antiquaire parisien, dans un lot de vitraux venant, selon la tradition, de Sens. Vendu à un collectionneur américain, il revint en France en 1954 grâce à un don anonyme, transmis par l'Ambassade des Etats-Unis.

De bas en haut :

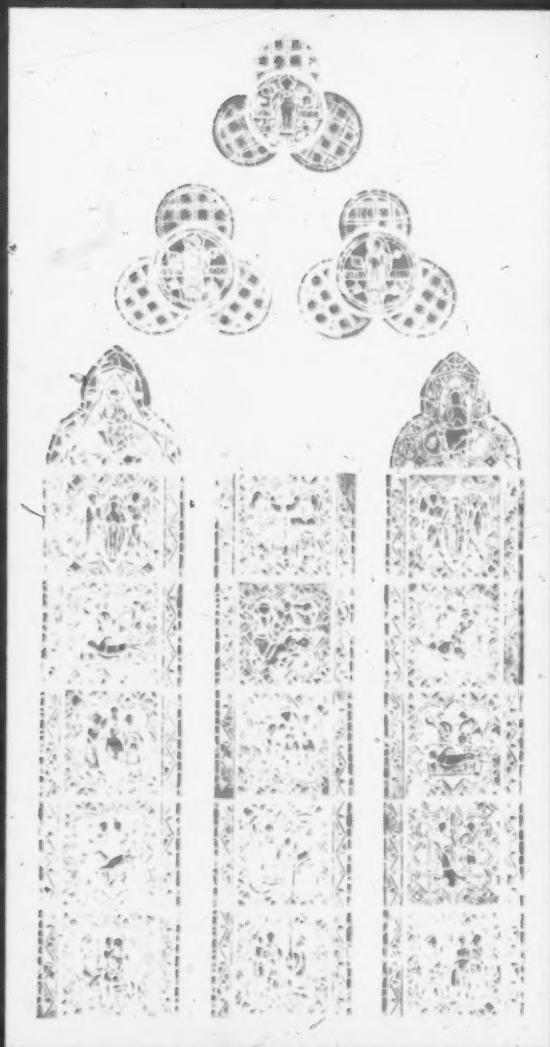
1. Arrestation du Christ; Judas embrasse le Sauveur; derrière lui, un soldat armé d'une massue; saint Pierre coupe l'oreille de Malchus. Quelque désordre au sommet du panneau.

2. Flagellation : noter le geste curieux du bourreau de droite, vu de dos. Restaurations dans le haut.

3. Portement de Croix; le bourreau à gauche, pousse le Christ avec son pied. Quelques restaurations à la partie inférieure.
4. Descente de Croix. Restauration à la partie droite (Saint Jean).

5. Mise au tombeau par trois hommes, dont un verse le baume sur le corps du Christ.

La scène principale de la Crucifixion manque, il semble que la verrière comportait pri-



mitivement encore deux ou trois scènes. La forme allongée des compartiments et, surtout, le style des figures indiquent une date voisine du milieu du XIII^e siècle : le manteau du Christ dans le Baiser de Judas, le bonnet du bourreau dans la Flagellation et le Portement de Croix, le visage du Christ dans la Descente et la Mise au tombeau, témoignent de l'influence des ateliers parisiens (Sainte-Chapelle); la gamme des couleurs est pourtant différente, plus nuancée. La mosaïque de fond et surtout la bordure, d'une très belle exécution et richement peinte est d'un type propre au deuxième quart du siècle. Des éléments fort restaurés d'un vitrail de la même série (trois scènes de l'Enfance du

Christ) se trouvent dans une collection américaine. Un autre fragment de ce style est à la Walters Art Gallery de Baltimore. A la Cathédrale de Sens, on peut découvrir des analogies de style dans les trois verrières du rond-point (Vie de la Vierge, Passion, Vie de saint Etienne; après 1230) et dans les trois fenêtres de la chapelle centrale du déambulatoire (scènes de l'histoire de saint Jean -l'Evangéliste, de saint Savinien et de saint Paul), recomposées et complétées au XIX^e siècle, mais dont les éléments sont anciens (vers 1240-1245). L'attribution de ce vitrail à une église de Sens (selon le vœu du donateur anonyme américain) peut donc se justifier dans une certaine mesure.

Bibliographie.

L. Grodecki dans *Le Monde*, 8 mai 1954; cf. L. Bégule, *La Cathédrale de Sens et ses vitraux*, Paris, 1912.

157. SCENES DE MARTYRE DE TROIS DIACRES.

Trois lancettes, chacune composée de 5 panneaux rectangulaires (env. 0 m 51 à 0 m 53 de large sur 0 m 57 à 0 m 59 de haut), de 10 panneaux de bordure et d'une tête de lancette (0 m 74 de large sur 0 m 65 de haut); en tout 48 panneaux. Réseau à trois grands trèfles, chaque trèfle composé de trois lobes à décor ornemental et d'un œil (0 m 47 de diamètre).
VERS 1270-1280.

Eglise de Gassicourt (Seine-et-Oise).

Trois lancettes, chacune composée de 5 panneaux rectangulaires (env. 0,51 à 0,53 de large sur 0,57 à 0,59 de haut), de 10 panneaux de bordure et d'une tête de lancette (0,74 de large sur 0,65 de haut); en tout 48 panneaux. Réseau à trois grands trèfles, chaque trèfle composé de trois lobes à décor ornemental et d'un œil (0,47 de diamètre).

Lancette de gauche, de bas en haut :

1. Saint Vincent devant Dacien, amené par deux bourreaux.
2. Les os de saint Vincent sont brisés à coups de barre.
3. Un diacre (saint Vincent ?) baptise un catéchumène. Panneau sans doute déplacé, primitivement dans une autre partie de la fenêtre. Quelques restaurations.
4. Saint Vincent sur le gril, retourné à la fourche par un bourreau; un autre attise le feu.
5. L'âme de saint Vincent est enlevée au ciel par deux anges. Panneau en majeure partie du XIX^e siècle.
6. Tête de lancette : Dieu en gloire bénissant.

Lancette de milieu, de bas en haut :

1. Saint Etienne devant un juge couronné.
2. Saint Etienne jeté en prison. Quelques restaurations.
3. Saint Etienne conduit hors la ville par deux bourreaux.
4. Lapidation de saint Etienne, à gauche un personnage assis (Saul ?); mais la tête est celle d'une femme.
5. Un Saint (saint Vincent ?) meurt dans un lit, deux anges emportent son corps.
6. Tête de lancette moderne.

Lancette de droite, de bas en haut :

1. Saint Laurent devant les juges; il est déjà à moitié nu, et a subi les premières épreuves; le carton de cette scène est très semblable à celui du n° 1 de la lancette de gauche.
2. Les membres de saint Laurent sont rompus. Panneau du XIX^e siècle.
3. Saint Laurent sur le gril. Même carton que celui du panneau 4 de la lancette de gauche.
4. Saint Laurent est roué de coups de bâton.
5. L'âme de saint Laurent est emportée au



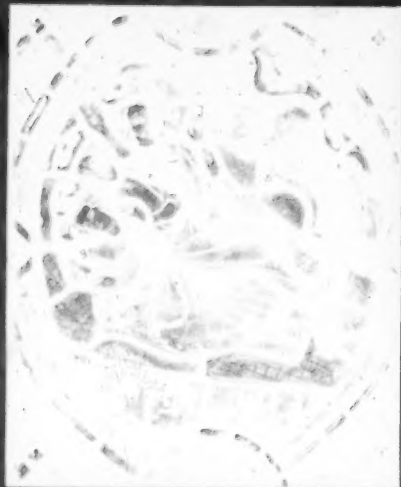
5



6



4



1

ciel par deux anges. Même carton que celui du n° 5 de la lancette de gauche.

6. Tête de lancette moderne (xix^e siècle).

Dans le réseau, au-dessus de chaque lancette, un trèfle avec, au milieu, la figure d'un saint diacre : saints Vincent, Etienne et Laurent sont représentés debout, tenant un livre à la main.

La composition de la verrière est traditionnelle, les scènes ayant la forme de quatre-feuilles, combinés avec des losanges (même principe à la fenêtre de l'Enfant Prodigue à Sens, à la Sainte-Chapelle de Paris, fenêtre d'Esther, etc.); la mosaïque de fond est

vivement colorée, le dessin de la bordure est celui du milieu du xiii^e siècle.

Malgré ces caractères traditionnels, le style des scènes, le dessin des personnages à membres grêles, à petites têtes et aux mouvements flexibles, révèlent une date assez avancée dans la seconde moitié du siècle. Quoi qu'elle ne soit pas de la même main que le vitrail de l'Enfance (n° précédent) et que sa qualité soit meilleure, cette verrière s'apparente au même style et impose les mêmes rapprochements; nous sommes loin de l'art de la Sainte-Chapelle de Paris et des œuvres qu'elle a inspirées, les vitraux des Cathédrales du Mans et de Tours.

Bibliographie.

E. Lefèvre-Pontalis, *Eglise de Gassicourt*, dans *Congrès archéologique*, 1919, p. 232-234. - M. Aubert, *Le vitrail de France*, Paris, 1946, p. 32-33.

158. FRAGMENTS D'UNE ENFANCE DU CHRIST.

Six panneaux d'une verrière. Dimensions de chaque panneau : Hauteur 0 m 62. Largeur 0 m 45 à 0 m 49.

VERS 1270-1280.

Eglise de Gassicourt (Seine-et-Oise).

De bas et en haut et de gauche à droite :

1. Sommeil des Rois Mages, éveillés par un ange (figure de l'ange moderne, ainsi que le manteau du premier Roi).

2. Deux Rois Mages, portant les présents, sous des arcades. Partie d'une Adoration des Mages selon toute vraisemblance (partie basse des figures refaite).

3. Voyage des Rois Mages à cheval (l'arrière-train du cheval et les têtes des rois restaurés).

4. Massacre des Innocents : un soldat, glaive en main, arrache un enfant sur les bras de sa mère (quelques restaurations dans le fond).

5. Hérode et un soldat sous des arcades. C'est probablement l'ordre du massacre (bonne conservation).

6. Deux soldats en armes, sous les arcades (bonne conservation).

Fragments d'une fenêtre très restaurée du croisillon Nord de l'église de Gassicourt; dans le réseau rayonnant, le médaillon central représente un Christ en gloire, entre

Alpha et Oméga et deux chandeliers.

La composition de la fenêtre, à trois lancettes, obéit aux formules en cours pendant la seconde moitié du xiii^e siècle : fonds ornementaux sombres, attenants aux scènes, bordures panneautées à part, filets lisses, compartiments ovoïdes ou en amande.

Le style de cette fenêtre, sans atteindre la beauté de la fenêtre de la Passion du chœur de Gassicourt (un des chefs-d'œuvre du vitrail à la fin du xiii^e siècle), offre un bon, exemple de l'art « menu » par l'échelle d'exécution et par la maigreur des formes, propre aux ateliers normands et parisiens après 1270. On doit comparer ces panneaux aux scènes de la vie de saint Jean-Baptiste du Musée de Cluny (enlevés de la Sainte-Chapelle, où ils ont été mis en bouche-trous au xviii^e siècle), aux verrières de Saint-Sulpice-de-Favières et, en Normandie, aux plus anciennes fenêtres de la Trinité de Fécamp ou aux fragments provenant de Saint-Vaubourg (à Saint-Denis). Ce vitrail a été restauré en 1960 par M. J.-J. Gruber.

Bibliographie.

E. Lefèvre-Pontalis, *Eglise de Gassicourt*, dans *Congrès archéol.*, 1919, p. 232-234. - M. Aubert, *Vitrail en France*, 1946, p. 32-33.

Objets d'art.

Le style monumental dans l'objet d'art au XIII^e siècle.

A l'époque des grandes Cathédrales gothiques, le primat de l'architecture et de la sculpture monumentale s'impose avec tant de force qu'on serait tenté pendant cette période de restituer aux arts du métal, à l'émaillerie et aux ivoires leur ancienne qualification d'arts mineurs abandonnée depuis que les travaux de Bréhier, de Paul Deschamps, et plus récemment de Swarzenski ont montré l'influence qu'ils eurent à certains moments sur l'évolution des styles. En effet, tandis que la production des émaux s'est en quelque sorte industrialisée et restera jusqu'à la fin du XIII^e siècle à l'écart du mouvement général de l'art en continuant d'utiliser, à peine modifiés, les procédés d'atelier du siècle précédent, les ivoires, qui n'avaient eu que des rapports lointains avec la sculpture monumentale romane, subiront une éclipse de plus d'un quart de siècle avant de s'adapter sans transition aux thèmes et aux modèles de la grande sculpture, dont l'orfèvrerie deviendra également tributaire en faisant une part de plus en plus importante à la décoration plastique, placée dans des structures composées à l'imitation des architectures de pierre.

Mais ces retards et cette dépendance des arts mobiliers par rapport à l'architecture et à la sculpture — arts immobiliers, qui ont évolué eux-mêmes avec une vitesse inégale — pour évidents qu'ils soient, ne demeurent pas constants pendant la période d'élaboration et d'épanouissement de l'art gothique. Les arts précieux ont longtemps laissé leur marque dans le décor des monuments. Les piédroits du tombeau d'Arnoult abbé de Saint-Père de Chartres, transposent en pierre sculptée des motifs de joaillerie. Avec leurs incrustations de verres églomisés, les champs du jubé de Bourges font jouer des effets d'orfèvrerie. Surtout, dans la seconde partie du siècle, des points d'équilibre s'établiront entre les différentes techniques. Et ainsi les arts mobiliers seront associés à un développement artistique commun.

C'est principalement dans le domaine de la sculpture qu'ont eu lieu ces rencontres avec les ivoires et les arts du métal. L'ivoirerie, lorsqu'elle reparait sous le règne de Saint-Louis, après une interruption demeurée mystérieuse, ne renoue pas avec la tradition antérieure de plaquettes taillées en relief, mais sous la forme de statuettes isolées et en groupes, d'une surprenante maîtrise si l'on considère qu'aucune pièce n'existe — ou ne subsiste — qui ait préparé ces chefs-d'œuvre. Rien qui rappelle le style de Chartres ou celui des grands portails de Paris et d'Amiens. Par contre, des comparaisons avec la sculpture monumentale postérieure à 1230 ont permis à Koechlin, qui voyait dans ces ivoires le produit d'ateliers parisiens, de les classer d'après ces modèles.

Cependant, si les similitudes, surtout après 1250, sont incontestables, on ne connaît aucune copie d'une composition monumentale. L'admirable « Couronnement » du Louvre, s'il reproduit un thème fréquemment figuré aux tympans des portails, le fait avec un raffinement et un goût du joli rendu plus sensible par la petitesse des dimensions et la préciosité de la matière, qui l'éloignent de toute monumentalité et le rapprochent de la petite sculpture et de l'orfèvrerie. Selon L. Grodecki, et l'idée a été reprise par Read, à ce tournant du siècle des années 1250 au cours desquelles le style gothique se renouvelle et où le caractère de la grande sculpture se modifie en s'affranchissant des contraintes architecturales et en amorçant un mouvement déjà perceptible chez les apôtres de la Sainte-Chapelle et qui aboutira au maniérisme du ^{xiv}e siècle, c'est à la petite sculpture, aux ivoires et à l'orfèvrerie qu'il le doit. Ainsi, par un retour inverse, l'ivoirerie gothique, qui avait pris ses modèles dans la sculpture monumentale, l'influence à son tour.

Il est curieux de constater que c'est à ce moment où elle contribue à la formation d'une statuaire libérée de l'ordre monumental que l'ivoirerie vient se soumettre aux exigences du cadre architectural en retrouvant dans les diptyques, les triptyques, les tabernacles — analogues à ceux qu'on trouve à la même époque en orfèvrerie — l'ancienne formule des tablettes en relief, sur lesquelles se superposent des scènes surmontées d'arcatures et que courent des gâbles et des pinacles. Ces dispositions, dont l'analogie avec celles des tympans, des rétables et des jubés a été mise en lumière par Koechlin, rappelle également celles des miniatures du type du psautier de Saint-Louis. Le prototype en est vers 1275 le diptyque dit de Soissons. Désormais, par l'intermédiaire de l'atelier qui en dérive, l'ivoirerie a trouvé son style. Elle évoluera pendant le ^{xiv}e siècle en suivant ses propres lois.

Les possibilités des arts du métal sont innombrables. Elles vont du plus rude au plus raffiné, du travail du ferronnier forgeant les enroulements en rinceaux des grilles d'Ourscamp, et du fondeur coulant dans le bronze

l'effigie mortuaire de l'évêque Evrard de Foulloy ou le candélabre de Reims, à celui de l'orfèvre ciselant des statuettes minuscules ou soudant de délicats filigranes. L'orfèvrerie n'a pas connu la solution de continuité qui pour l'ivoirerie s'est manifestée entre le roman et le gothique. Elle a même contribué au début du gothique à la formation d'une conception de la plastique monumentale qui, bien qu'elle n'ait pas eu de suites, est la preuve d'une communauté de recherches entre ces deux techniques, par ailleurs si différentes. Il est démontré que l'orfèvrerie ottonienne, héritière des traditions antiques de l'école de Metz a contribué à la formation de l'art des bords de la Meuse. Et que l'art mosan avec les nobles figures repoussées par Nicolas de Verdun dans le métal des châsses de Cologne et de Tournai à la fin du xii^e et au début du xiii^e siècles annonce une tentative de la grande sculpture vers un retour à l'antique, qualifié très justement de « neo-classique » par L. Grodecki. Le style gothique élaboré au même moment sur les chantiers de nos Cathédrales de l'Ile-de-France devait absorber cette tendance. Mais les statues du « Maître des figures antiques » de Reims en sont le prolongement. En orfèvrerie même, les personnages de certaines châsses, comme le reliquaire octogonal de Varzy, daté des environs de 1200, participent du même esprit classique. Aussi peut-on dire qu'après l'art roman, l'orfèvrerie a eu sa part à côté de la sculpture sur pierre dans les recherches plastiques.

Il faudra attendre la seconde moitié du siècle pour que l'orfèvrerie, redevienne un élément novateur. Bientôt la statuette de métal, grâce à une technique très savante de l'art du repoussé, évoluera du haut-relief vers la ronde-bosse. Avec la Vierge de Jeanne d'Evreux du Louvre, au xiv^e siècle, le cycle est achevé. Statuaire et orfèvrerie poursuivent alors des routes parallèles.

Les rapports entre l'orfèvrerie et l'architecture dans le passage du roman au gothique se sont faits par une adaptation progressive, et avec un retard dont on peut dire sans paradoxe qu'il est plus sensible là où l'orfèvrerie innove. Toute une série d'objets (croix, bustes, bras ou côtes-reliquaires, reliquaires pédiculés comme ceux provenant de Grandmont, calices comme celui de Saint-Remi) avec des formes plus raffinées, une plus grande complication dans la combinaison des masses, continuent des formules traditionnelles en utilisant les techniques précieuses, filigranes, nielles, pierres enchâssées, émaux, dont l'éclat mystique et la signification transcendente avaient aux hautes époques conféré à l'« art des trésors d'église » défini par Swarzenski son caractère sacré. Ces techniques sont réduites au décor dans des pièces imitant des monuments, qui traduisent en métal repoussé ou ciselé des formes nées dans la pierre — détails architectoniques et figures conçues dans les trois dimensions. Les châsses reproduisent l'image d'édifices véritables. L'avenir de l'orfèvrerie gothique est fixé par ces principes nouveaux, dont les réalisa-

tions les plus achevées n'interviennent que vers le milieu du siècle, alors qu'est sur le point de se terminer la période classique des arts monumentaux.

Cette nouveauté n'est pas venue d'un coup. Bien qu'elle se manifeste avec un esprit différent, qui transforme ce qui avait précédé, elle est le résultat d'une lointaine évolution venue de l'art ottonien et de l'art roman où certaines pièces, châsses, devant d'autels, tableaux-reliquaires sont déjà traités comme des monuments. Et dans les grandes châsses mosanes, à Cologne, à Aix-la-Chapelle, et aussi à Ambazac, provenant de Grandmont, est déjà apparue à la fin du ^{xii}^e et au début du ^{xiii}^e siècles l'idée d'enfermer la relique non plus dans la forme d'un sarcophage, mais dans celle d'une église. Mais la transposition de la pierre dans le métal s'est toujours faite alors selon les lois particulières à l'orfèvrerie : on interprétait un modèle idéal, et le reliquaire conservait sa signification précieuse. Le nouveau, c'est d'avoir non plus transposé, mais copié. C'est sans doute ici que se manifeste le plus complètement l'ascendant de l'architecture religieuse sur l'art tout entier du temps, le prestige qu'a exercée sur les esprits, l'Eglise, la Cathédrale, dont le symbole, défini par un Honorius d'Autun, est la Jérusalem Céleste.

Mais on peut penser que le résultat va à l'encontre de ces intentions. La virtuosité étourdissante avec laquelle ont été exécutées les plus extraordinaires de ces châsses, Saint-Taurin d'Evreux, Nivelles, où, reproduit avec une scrupuleuse exactitude, pas un détail ne manque des contreforts, des gâbles, des pinacles, des arcatures, des roses, ne fait d'elles en définitive que de merveilleux « modèles réduits ». Les châsses de Grandselve, qui leur sont contemporaines, feraient figure retardataire si elles n'étaient influencées par une architecture méridionale, en marge des courants de l'art septentrional, restée fidèle par ses masses extérieures simplifiées, à l'esthétique romane.

Ces tours de force sont du domaine propre de l'orfèvrerie, et la mettent à part des autres techniques. Elle les rejoint lorsqu'elle utilise comme elles les thèmes de l'architecture pour encadrer des tableaux-reliquaires ou des triptyques, dont celui de Floreffe est un des plus beaux exemples, et les soumettre à leurs formes. Par là, l'architecture donne à tous les arts précieux leur unité. Mais, partie de l'architecture, l'orfèvrerie gothique s'en évadera. En isolant et en traitant comme une construction indépendante certains éléments architectoniques comme les dais, les gâbles ou les pinacles, elle échafaudra au-dessus des monstrances, ou des personnages en ronde-bosse, des constructions de rêve, sœurs au ^{xiv}^e siècle de celles des vitraux, et qui donneront à l'architecture gothique une interprétation fantastique et visionnaire à laquelle les lois de la pesanteur l'empêchaient d'atteindre dans la réalité.

JEAN TARALON,
Inspecteur principal des Monuments Historiques.

159. LE COURONNEMENT DE LA VIERGE.

Ivoire. Hauteur 0 m 28. Largeur 0 m 25.
TROISIÈME QUART DU XIII^e SIÈCLE.
Paris. Musée du Louvre.

Ce groupe célèbre, acquis à la vente Soltykoff en 1861, est le plus important de l'ivoirerie médiévale; sa conception toute monumentale a permis de le rapprocher des façades sculptées de Longpont, de Senlis, de Chartres, de Notre-Dame de Paris.

Les emblèmes héraldiques : fleurs de lys, tours de Castille, bars, peints sur les manteaux du Christ ou de la Vierge, ont fait penser à une origine royale mais aucune preuve de cette provenance n'a jamais été découverte.

Bibliographie.

Molinier, *Histoire générale des Arts appliqués à l'industrie*; t. I, *Les Ivoires*, Paris, s.d., p. 183, note 4; *Catalogue des Ivoires du Louvre*. 1896, n° 50. - R. Koechlin, *Les Ivoires gothiques français*, 2 vol., Paris, 1924.

160. FRAGMENT D'UN PIED DE CHANDELIER.

MEUSE ? TROISIÈME QUART DU XII^e SIÈCLE.
Bronze. Hauteur 0 m 93. Largeur 0 m 84.
Reims. Musée des Beaux-Arts.

Ce fragment a fait partie d'un grand chandelier qui ne mesurait pas moins de 7 mètres de haut et se trouvait à la Cathédrale de Reims. Vraisemblablement exécuté dans le même atelier que le fameux chandelier de la Cathédrale de Milan, il est traditionnellement attribué aux ateliers mosans, et, plus précisément à Nicolas de Verdun. Une thèse

récente a tenté d'attribuer le chandelier de Milan aux ateliers anglais (Homburger); les monstres qui décorent la base du chandelier d'Erfurt pourraient également fournir des éléments de comparaison intéressants. (Sur ce chandelier, voir en dernier lieu E. Steingräber, *Deutsche Plastik der Frühzeit*, 1961, pl. LXIII).

Bibliographie.

Cf. l'ouvrage de Mme Collon-Gevaert, *Histoire des Arts du métal en Belgique*, 1951, p. 181, note 2, p. 182, note 2 et p. 195, note 2; voir également Otto Homburger, *Autour de Nicolas de Verdun*, dans *L'Art mosan*, p. 191, pl. XXX.

161. TOMBEAU D'EVARD DE FOUILLOY, EVEQUE D'AMIENS † 1222.

Bronze. Longueur 2 m 39. Largeur 1 m 08.
PREMIÈRE MOITIÉ DU XIII^e SIÈCLE.
Cathédrale d'Amiens.

Le prélat est étendu sous une arcature trilobée; deux anges thuriféraires et quatre clercs l'accostent. Ses pieds reposent sur deux dragons qu'il terrassait de la pointe de sa crosse. Six lions de bronze exhausent la plaque. L'épithaphe en belles lettres capitales se compose de six vers léonins :

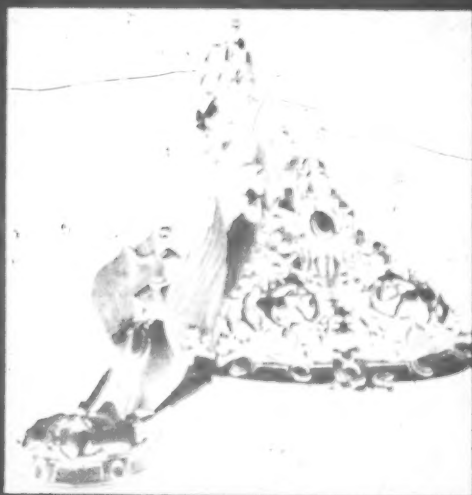
QUI POPULUM PAVIT - QUI FUNDAMENTA LOCAVIT
HUIUS STRUCTURE - CUJUS FUIT URBS DATA CURE
HIC REDOLENS NARDUS - FAMA REQUIESCIT EWARDUS
VIR PIUS AFFLICTIS VIDUIS - TUTELA RELICTIS
CUSTOS - QUOS POTERAT RECREABAT MUNERE URBIS
MITIBUS AGNUS - ERAT TUMIDIS LEO LIMA SUPERBIS

Evrard de Fouilloy entreprit la reconstruction de la Cathédrale d'Amiens, que poursuivit son successeur Geoffroy d'Eu. L'un et l'autre eurent leur tombeau de bronze dans la nef de la Cathédrale. Ces deux monuments exceptionnels, transportés sous le portail en 1762, furent sauvés de la fonte à la Révolution. En 1867, Viollet-le-Duc les installa de part et d'autre de la troisième travée de la nef.

La plaque est coulée d'une seule pièce, sauf les ailes saillantes des anges qui se sont



159



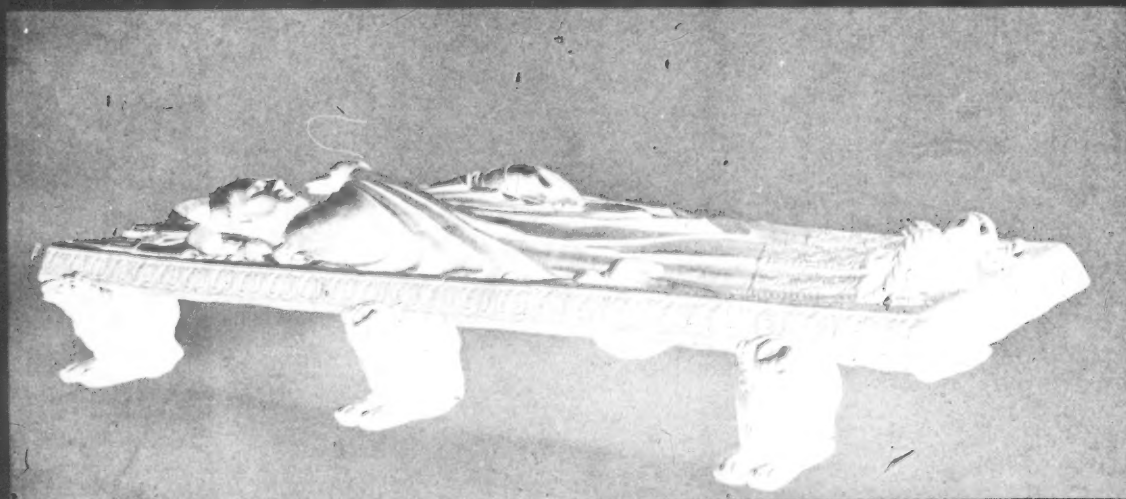
160



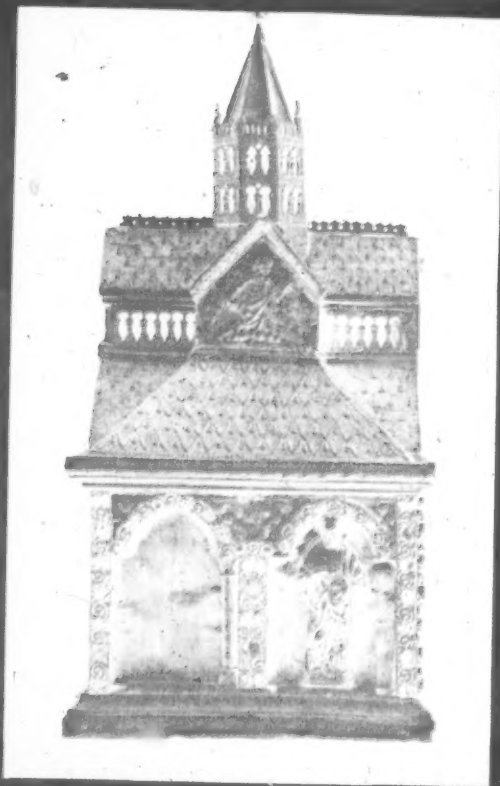
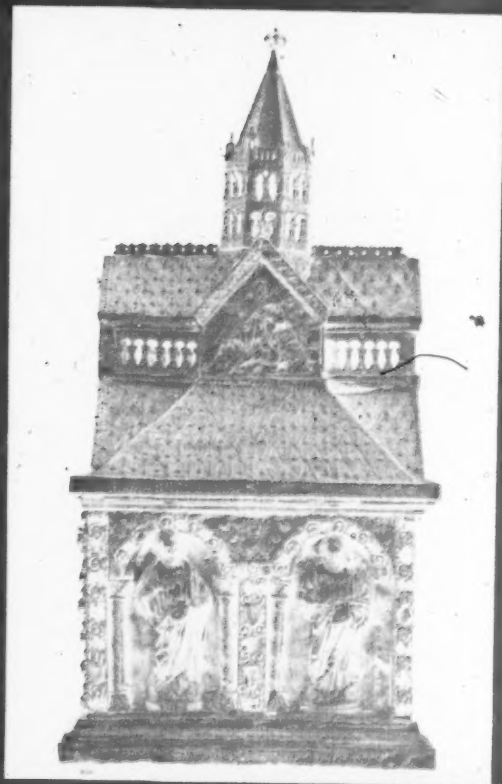
161



163



161



détachées; certains détails ont été repris au ciseau. Le visage aux traits jeunes et régu-

liers ne doit pas être considéré comme un portrait.

Bibliographie.

Marcel Rigollot, *Note sur les tombeaux en bronze de la Cathédrale d'Amiens* dans *Rapports analytiques de l'Académie d'Amiens*, t. I, an XIII, p. 96. - Abbé Corblet, *Les tombes en bronze des deux évêques fondateurs de la Cathédrale d'Amiens* dans *Revue de l'Art chrétien*, t. XIV, 1858, p. 550 sqq. et t. XXIV, 1868, p. 46 sqq. - G. Durand, *Monographie de la Cathédrale d'Amiens*, 1903, t. II, p. 510 sqq. fig.

162. CROSSE DE L'ÉVÊQUE DE CHARTRES, REGNAULT DE MOUÇON.

Email champlevé. Hauteur 0 m 15.

FRANCE ?, MILIEU OU PREMIÈRE MOITIÉ DU XIII^e SIÈCLE.

Hospice d'Aligre à Lèves.

Découverte en 1909 dans le tombeau de l'évêque, constructeur de la Cathédrale de Chartres (cf. n^o 54).

Bibliographie.

Abbé Métais, dans *Revue Art chrétien*, 1911, p. 211-218, fig. - J.-J. Marquet de Vasselot, *Les crosses limousines du XIII^e siècle*, 1941, p. 17, note 2.

163. MASQUE DE FEMME.

Cuivre doré. Hauteur 0 m 295. Largeur 0 m 165.

FRANCE, MILIEU DU XIII^e SIÈCLE.

Angers. Musée Saint-Jean.

Ce masque funéraire a fait partie au XIX^e s. de la collection Mordret d'Angers, vendue à Paris en 1881; il avait alors un pendant, un masque d'homme, entré au Louvre avec la Collection du Comte Isaac de Camondo. Ces deux masques passaient alors pour provenir de l'abbaye de Fontevrault. Si cette provenance était vérifiée, il pourrait s'agir

d'effigies perdues de Jeanne d'Angleterre, qui avait pris le voile à Fontevrault (morte en 1199) et de son fils Raymond VII, Comte de Toulouse (mort en 1249, inhumé également à Fontevrault). Ces deux sépultures disparurent en 1638. (Courajod, dans *Gazette des Beaux-Arts*, 1867, t. II, pp. 536 et suiv.)

Bibliographie.

Courajod, dans *Gazette des Beaux-Arts*, 1867, t. II, pp. 536 et suivantes. - V. Godard-Faultrier, *Inventaires du Musée d'antiquités Saint-Jean*, 2^e éd., Angers, 1884, n^o 3183. - J.-J. Marquet de Vasselot, *Quelques pièces d'orfèvrerie limousine*, dans *Monuments Piot*, t. IV et fig. 3, Paris, 1898. - Ch. Urseau, *Le Musée Saint-Jean d'Angers*, Angers, 1924, p. 76-77 et pl. VIII. - H. de Morant, *Le Musée archéologique Saint-Jean*, 2^e éd., Angers, 1952, p. 13 et pl. XXII et XXIII. Pour les statues de Fontevrault, voir le numéro 49 du présent catalogue.

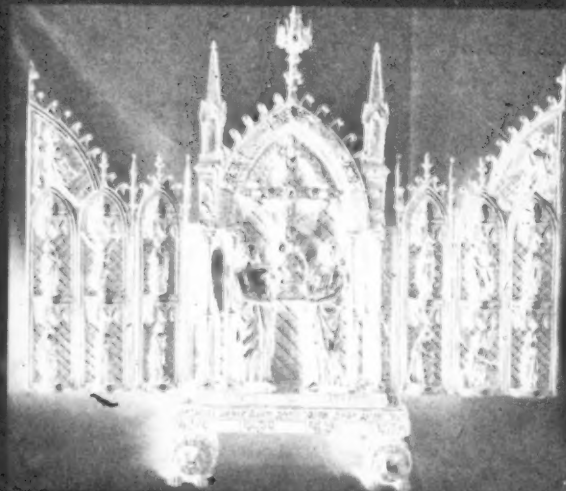
164. CHASSE DE LA CRUCIFIXION.

Argent, vermeil et cuivre doré sur âme de noyer.

Hauteur 0 m 62. Largeur 0 m 85. Profondeur 0 m 28.

MILIEU DU XIII^e SIÈCLE.

Quelques restaurations du XV^e siècle et de l'époque moderne.



166



167



165

Eglise de Bouillac (Tarn-et-Garonne).

Châsse en forme d'église avec bas-côtés et transept, surmontée à la croisée par un clocher octogonal à double étage de baies géminées au-dessous d'une balustrade. Les fenêtres hautes de la nef et du transept sont figurées par une galerie à jour. Sur les toits un dessin losangé chargé de grappes simule les tuiles. Le même dessin orne la face postérieure. Les trois autres faces sont décorées de filigranes et d'arcatures encadrant des personnages debout, parmi lesquels figurent deux abbés. Il y a cinq arcades sur la façade principale, celle du centre étant occupée par la Crucifixion, et deux sur chacune des faces latérales. A chaque pignon de la nef est un ange; à celui du transept, la Vierge en Majesté. L'ensemble repose sur une base moulurée.

Bibliographie.

Abbé F. Galabert, *Mobilier de l'abbaye de Grandselve en 1790*, dans *Bull. soc. archéol. du Tarn-et-Garonne*, 1900, p. 319. - R. Rey, *Le trésor de Grandselve*, dans *Gazette des Beaux-Arts*, 1926, II, p. 8. - Ch. P. Gayne, *L'abbaye de Grandselve*, dans *Bull. soc. archéol. du Tarn-et-Garonne*, 1949, p. 123. - M. Méras, *Le trésor de l'abbaye de Grandselve*, dans *Bull. des Monum. histor. de la France*, 1956, n° 4, p. 220-230.

Expositions.

Trésors d'Art Sacré de la Haute-Guyenne, Montauban, 1956 n° 2. - Trésors d'Art gothique en Languedoc, Montauban, 1961, n° 2.

165. RELIQUAIRE DES SAINTS LUCIEN, MAXIEN ET JULIEN, PROVENANT DE LA SAINTE-CHAPELLE.

Argent doré. Hauteur 0 m 196. Largeur 0 m 135.
1261.

Paris, Musée de Cluny.

Ce reliquaire, orné au revers de figures gravées, montre sur la face principale, entre des arcs en relief trilobés, trois ouvertures, autrefois garnies de « cristaux dorés » derrière lesquels se trouvaient, avant la Révolution, les ossements de trois martyrs, saint Lucien, évangéliste du Beauvaisis, et ses compagnons, Maxien et Julien.

C'est sans doute à l'occasion de la translation solennelle des corps de ces trois saints, le 1^{er} mai 1261, dans l'abbaye de Saint-Lucien de Beauvais, que saint Louis, présent à la cérémonie, obtint leurs reliques. Il dut faire exécuter immédiatement cette petite châsse, destinée au sanctuaire qu'il venait de faire construire pour y abriter la Sainte

Le clocher, les crêtes des toits, les galeries sont en cuivre doré. Les autres plaques et les colonnettes en argent et vermeil. Parmi les pierres enchâssées de filigranes se voient deux intailles antiques.

Châsse provenant de l'abbaye cistercienne de Grandselve; transportée en 1791 dans l'église de Bouillac avec trois autres châsses de même style. Il est à présumer qu'elles avaient toutes été exécutées pour les autels de l'église construite entre 1249 et 1253. La présence d'un clocher octogonal dont certaines baies sont couronnées d'un arc en mitre indique que l'on a voulu imiter les clochers de briques de la région toulousaine et que l'œuvre est sortie d'un atelier du Sud-Ouest.

Couronne. On retrouve en effet mention du reliquaire dans les inventaires successifs de la Sainte-Chapelle. En outre l'architecture s'inspire très nettement de celle de la Sainte-Chapelle et les figures gravées présentent une analogie certaine avec les statues du portail sud du transept de Notre-Dame de Paris, commencé par Jean de Chelles le 12 février 1258 et continué par Pierre de Montreuil.

Mutilé à l'époque révolutionnaire, le reliquaire disparaît assez longtemps; on le retrouve dans la collection du prince Soltykoff, puis il entre dans celle de M. Timbal qui le lègue au Musée de Cluny en 1881.

Bibliographie.

Geneviève Souchal, *Un reliquaire de la Sainte-Chapelle au Musée de Cluny*, dans *La Revue des Arts, Musées de France*, 1960, p. 179-194, fig.



166. POLYPTYQUE DE FLOREFFE.

Argent doré, pierres et nielles. Hauteur 0 m 79. Largeur 0 m 92 (ouvert).
VERS 1270.
Musée du Louvre.

Au centre, dans un encadrement architectural reposant sur des colonnes, deux anges, en ronde-bosse, portent une croix reliquaire; sur les volets, 14 statuettes d'applique; bordures niellées, filigranées et gemmées. Au revers, une Crucifixion est gravée sur la partie centrale et, sur les volets, la Vierge, l'archange Gabriel, saint Pierre et saint Paul. Ce polyptyque, qui provient de l'abbaye de

Florefe, en Belgique, a figuré à l'Exposition de Bruxelles en 1880 et appartenait alors au baron Snoy; il a été alors racheté par le baron Adolphe de Rothschild, qui le légua au Louvre en 1900.

Son style a donné lieu à maintes discussions: son auteur, quel qu'il soit, a été largement influencé par l'art rémois.

Bibliographie.

E. Molinier, *Donation de M. le Baron Adolphe de Rothschild*, Paris, 1902, n° 1, pl. I et II. - J.-J. Marquet de Vasselot, *Catalogue de l'Orfèvrerie du Musée du Louvre*, Paris, s.d., n° 207. - S. Collon-Gevaert, *Histoire des Arts du métal en Belgique*, 1951, pp. 211 et sq. - H. Landais, dans *Bulletin de la Société des Antiquaires de France*, 1957, pp. 121 et sq.

Expositions.

Bruxelles, 1880. - L'Art mosan, Liège, Amsterdam et Paris, 1951-1952.

167. OSTENSOIR.

Cuivre champlevé et émaillé.
Hauteur 0 m 30. Largeur 0 m 18.
LIMOGES, PREMIER QUART DU XIV^e SIÈCLE.
Ancienne collection de l'Hospice de Limoges.
Limoges. Musée municipal.

Cet ostensorio de forme architecturale comporte deux statuettes de la Vierge et de saint Jean, placées sur des colonnettes émaillées de part et d'autre de l'oculus. Cet oculus, conçu pour recevoir l'Hostie, a

été transformé ultérieurement en reliquaire et destiné à renfermer des reliques de sainte Réparate, de saint Etienne de Muret et de saint Caprais; une croix était jadis placée au sommet.

Bibliographie.

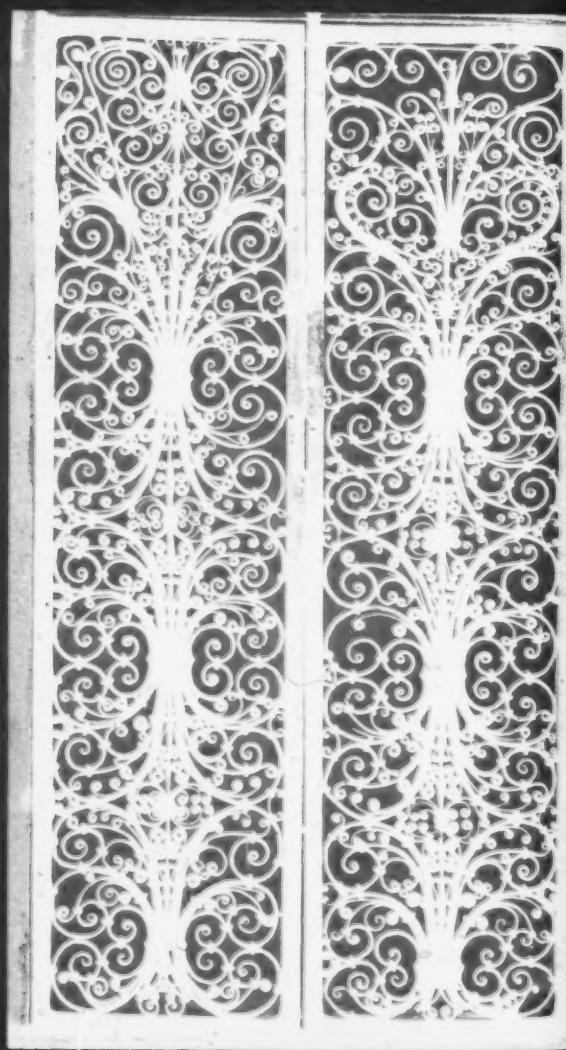
Abbé Texier, *Essai historique et descriptif sur les orfèvres et les émailleurs de Limoges*, dans *Mémoires de la Soc. des Antiquaires de l'Ouest*, 1842, p. 167. - M. Ardant, *Emailliers et émaillerie de Limoges*, 1855, p. 51. - Barbier de Montault, *Les Ostensoirs du XIV^e siècle en Limousin*, dans *Congrès archéol.*, 1879, t. XLVI, p. 555. - Ernest Rupin, *L'Œuvre de Limoges*, 1890, p. 505, fig. 558. - J. Braun, *Der Christliche Altergerät*, München, 1932, p. 348. - M.-M. Gauthier, *Corpus des émaux champlevés méridionaux*, n° C 657.405 OS. (A paraître).

Expositions.

Expositions rétrospectives, Limoges, 1886, n° 55. - Emaux limousins, Limoges, 1948, n° 154.

168. RELIURES DES ÉVANGILES DE LA SAINTE-CHAPELLE.

169. n° 168 - Cuivre repoussé sur ais de bois formant cuvette, enrichi de pierres et d'une intaille.
Hauteur 0 m 20. Largeur 0 m 31.
XIII^e SIÈCLE.



Sur le second volume des Évangiles. Vers 1260-1270.
Bibliothèque nationale, Ms. lat. 17326.

Plat supérieur : Crucifixion entre la Vierge et saint Jean; plat inférieur : Christ de Majesté entre les évangélistes.

n° 159 - *Cuivre repoussé et gravé.* Hauteur 0 m 38. Largeur 0 m 26.
XIV^e SIÈCLE.

Sur le premier volume des Évangiles.
Bibliothèque nationale, Ms. lat. 8892.

Plat inférieur : la Résurrection; plat inférieur : la Crucifixion; encadrement gravé formant cuvette avec, en réserve sur fond

bruni, des figures d'apôtres, de martyrs, de saints et de saintes et des scènes de la vie du Christ.

Expositions.

Les plus beaux manuscrits français, Paris, Bibliothèque nationale, 1937, n° 49. - Manuscrits à peintures du XIII^e au XVI^e siècle, Paris, Bibliothèque nationale, 1955, n° 13. - Saint Louis, Paris, Sainte-Chapelle, 1960, n° 219.

170. GRILLE PROVENANT DE L'ABBAYE D'OURSCAMP (OISE).

Fer forgé. Hauteur 1 m 80. Largeur totale des deux battants : 0 m 94.

MILIEU DU XIII^e SIÈCLE.

Rouen, Musée Le Secq des Tournelles.

La grande église cistercienne d'Ourcamp, près de Noyon, reconstruite au XIII^e siècle, est en ruines. C'est sous l'abbatit de Guillaume I^{er} (1233-1256), que furent installées les stalles du chœur. La grille, parvenue dans la grande collection de ferronnerie Le Secq des Tournelles, donnée à la Ville de

Rouen, peut être attribuée à cette période. Sur des montants à cannelures se greffent des tiges à feuilles et fleurons estampés qui dessinent des volutes assemblés. Cette ferronnerie reflète le goût contemporain pour le décor floral.

Bibliographie.

E. Lefèvre-Pontalis, *Ourcamp*, dans *Congrès archéol. Beauvais*, 1905, p. 165, sqq. - H. R. d'Allemagne, *Musée Le Secq des Tournelles à Rouen*, I^{re} partie, *Serrurerie monumentale*, 1924, p. 8, pl. V; *Les anciens maîtres serruriers et leurs meilleurs travaux*, 1943, t. I, p. 175. - Marcel Aubert, *L'Architecture cistercienne en France*, 1943, t. I, p. 153 et 180-181. - P. Héliot dans *Bull. de la Soc. nat. des antiq. de France*, 1957, p. 146-162.

Manuscrits.

Influence de l'art monumental sur l'enluminure du XIII^e siècle.

Les débuts de l'enluminure gothique française sont liés aux destinées d'une architecture qui se transforme : quelques manuscrits exposés ici en témoignent, par leur technique autant que par la composition de leurs images. S'ils innovent, en effet, c'est moins en précipitant une évolution qui s'annonçait dès la fin de l'époque romane que pour s'être pliés aux lois nouvelles qui régissent l'art de construire. Manuscrits illustrés dans l'entourage du roi, pour son usage, ils donnent le ton à la peinture qui sera bientôt celle de la France — et de l'Occident.

Vers ce temps, la clientèle du livre évolue, le mécénat change de mains : les abbayes, les cathédrales sont peu à peu remplacées comme centres de culture par les universités, et d'abord par la plus importante de toutes, celle de Paris où passent les clercs de l'Europe entière, par les amateurs toujours plus nombreux de romans, d'histoire, de traités didactiques ou d'ouvrages de piété privée, et en premier lieu le roi : car si les abbayes cessent d'exercer dans le domaine artistique et intellectuel une action directrice exclusive, une pourtant se distingue à cet égard, et c'est Saint-Denis, celle du roi, dont le chef le plus illustre, Suger, conseiller du souverain et régent de France pendant le voyage de celui-ci en Terre Sainte (1147-1150), avait été sinon le créateur, du moins le promoteur de l'architecture et du vitrail de style « nouveau », comme il

écrit. Suger a rendu compte de son activité dans un opusculé d'autant plus précieux que ce novateur ne se contente pas d'énumérer ses ouvrages : il explique que les procédés modernes de construction permettent d'alléger les murs, d'y ouvrir de larges baies, de faire jouer la lumière en d'immenses verrières chargées d'« histoires » et d'éveiller par la clarté terrestre l'idée de la clarté divine. Etincelant tapis, la verrière remplace la fresque à laquelle la disparition progressive des parois pleines mesure de plus en plus étroitement l'espace, elle prend, par l'importance matérielle et spirituelle qu'elle doit à la technique de l'architecture, la direction de l'art pictural dont elle est une des modalités. L'enluminure se met à son école : composition, programmes, coloris, formes se modèlent sur le vitrail au point qu'enluminure et vitrail semblent par instant associés dans l'œuvre de mêmes artistes. Une suite d'images de la *Vie du Christ* que possède la Bibliothèque Pierpont Morgan, à New York, pourrait être due à l'un des peintres qui travaillaient alors aux vitraux de la Cathédrale de Chartres (vers 1150-1160), tant elle ressemble à une autre *Vie du Christ* qui décore la verrière occidentale de celle-ci. De l'une à l'autre, style et iconographie se confondent. La fabrication d'un vitrail suppose l'exécution préalable d'un « carton » peint et nous aurions, dans le livret de New York, le cahier de modèles d'un cartonnier. Or les verrières de Chartres sont inspirées de celles de Saint-Denis : l'enluminure novatrice, qui doit tant au vitrail et qu'annonce ce livret au modelé linéaire, aux teintes unies, s'est formée dans un milieu artistique analogue à celui de l'abbaye royale, là même peut-être, un milieu dont l'activité dépend de celle des architectes. Après les exagérations décoratives contre lesquelles s'élevait en vain saint Bernard, il fallait à la peinture la discipline d'un trait pur, sec, d'une lumière franchement distribuée par larges surfaces : le vitrail la lui offre, et qui sait si, groupe restreint mais haut placé, de nouvelles équipes ne se recrutèrent pas parmi ces cartonniers de Saint-Denis, comme plus tard, à la fin du xve siècle, quand l'enluminure devenue tableau aura perdu toute vertu décorative, des graveurs se recruteront parmi les cartonniers pour broderie ? Ce serait là, dès la seconde moitié du xiii^e siècle, par le biais de l'architecture, l'une des raisons techniques de la transformation picturale du xiii^e. La *Vie du Christ* nous permet de supposer des rapports de ce genre : la *Bible moralisée* rédigée vers 1250 dans les ateliers royaux les confirme, ainsi qu'un *Psautier* parisien un peu antérieur (n^o 172), et plus encore le *Psautier* de saint Louis (n^o 175).

Telle une suite de vitraux transportés sur parchemin, la *Bible* ne contient que des médaillons historiés disposés par huit, chacune des pages formant avec la suivante un diptyque verso-recto séparé des dyptiques voisins par deux pages blanches ; les médaillons se répondent deux à deux, expliqués par une légende latérale, l'un représentant un événement biblique, l'autre portant une

image qui révèle le sens moral de celui-ci. Nous avons conservé de la *Bible* plusieurs copies : une pour le roi, conservée à la Cathédrale de Tolède et à New York (la meilleure), une autre partagée entre la Bibliothèque nationale (n° 173), la Bibliothèque Bodléienne et le British Museum, une à Vienne, enfin un fragment de la traduction française, à Vienne également. On retrouve dans la copie royale le style, et peut-être la main des enlumineurs d'*Évangiles* à l'usage de la Sainte-Chapelle de Paris; à ces *Évangiles*, exécutés en deux temps, ont collaboré également une dizaine d'années plus tard des artistes plus certainement royaux encore, ceux de l'admirable *Psautier* illustré pour saint Louis après 1253 et sans doute peu d'années avant sa mort en 1270, lui aussi à l'usage de la chapelle du roi (n° 175). Le manuscrit s'ouvre par une suite de 78 peintures à pleine page en hors-texte, représentant des scènes de l'Ancien Testament; elles se font face, verso-recto, comme dans la *Bible*, et leur dos, blanc, est occupé par une légende explicative. Les arcatures en tiers-point et les éléments architecturaux qui couronnent les scènes, les colonnettes qui les séparent à l'occasion reproduisent fidèlement les arcatures, les gables, les roses de la Sainte-Chapelle, et l'on peut, semble-t-il, reconnaître ici les directives de l'architecte du roi, Pierre de Montreuil.

Plus tard, deux opuscules illustrés vers 1285 (le premier est daté) par un enlumineur du nord de l'Ile-de-France peut-être, sinon de Paris, la *Noble Chevalerie de Judas Macchabée* (n° 178) et un exemplaire du *Bestiaire* traduit par Guillaume Le Clerc (n° 179), trahissent encore cette dépendance étroite de l'illustration à l'égard du vitrail : de gros traits noirs d'un dessin très ferme cernent les divers tons à la manière de plombs et le modelé s'obtient, comme sur le verre blanc ou coloré, par une fine grisaille : l'enlumineur connaissait trop bien le vitrail pour n'être pas lui-même, sinon maître-verrier, du moins cartonnier, habitué à préparer des dessins, des cartons de verrières. Mais il suffit d'ouvrir au chapitre de la « portraiture » le recueil de plans et de modèles de l'architecte Villard de Honnecourt (vers 1250) pour s'assurer que cette portraiture, c'est-à-dire le tracé du canevas géométrique permettant de dessiner rapidement et d'équilibrer une composition, n'est autre que celle de la *Bible moralisée* contemporaine (n° 171). Les techniques se complètent; le peintre se libérera vers la fin du siècle, mais les leçons de l'architecte l'avaient marqué pour toujours.

JEAN PORCHER,
Conservateur en chef du Cabinet des Manuscrits
de la Bibliothèque nationale.

Patimus
iste loq
uir de
misericor
dia xpi e
de herica
a pñus qm
propheta lau
dar in pñona
diavtymne



Patrimo
pater di
indis
limando al
planta te
dico: qd
fuit puer
pnapio
capitit ufu
descendi: de
mit adfent
y pimentu
hni modi mo
dum ungar
di.



171. ALBUM DE VILLARD DE HONNECOURT.

33 ff. 240 × 160 mm.

MILIEU DU XIII^e SIÈCLE.

Bibliothèque nationale. Ms. fr. 19093.

Célèbre recueil de dessins exécutés par l'architecte Huillard ou Villard, originaire de Honnecourt près de Cambrai, au diocèse de Noyon. Il comporte des croquis et relevés de monuments vus par ce grand voyageur : Saint Quentin, Laon (dessin d'une tour), Reims (plan et coupe de la Cathédrale), Meaux, Chartres, Lausanne et des églises de

Hongrie; des projets d'architectures, de sculptures, de motifs décoratifs (tête feuillue) de charpentes; enfin des études de « portraits », c'est-à-dire des canevas géométriques destinés à faciliter et rythmer les compositions, telles que le manuscrit exposé sous le n° 173 nous en fournit des exemples.

Bibliographie.

Omont, *Album de Villard de Honnecourt*, 1927. - Hahnloser, *Villard de Honnecourt*, Vienne, 1935.

Expositions.

Manuscrits à peintures du XIII^e au XVI^e siècle, Paris, Bibliothèque nationale, 1955, n° 8.

172. PSAUTIER ET L'USAGE DE PARIS.

295 × 200 mm.

Atelier parisien.

PREMIÈRE MOITIÉ DU XIII^e SIÈCLE.

Bibliothèque nationale, nouv. acq. lat. 1392.

En tête du volume, treize planches (dont la première manque) sont consacrées à la vie du Christ, de la Nativité à la Pentecôte. Les scènes sont inscrites dans deux médaillons superposés avec encadrement orné. Le livre comporte aussi huit initiales historiées et vingt-quatre figures illustrant le

calendrier : signes du zodiaque et occupations des douze mois.

Le décor est encore d'esprit roman; seules l'écriture et la vivacité des compositions permettent de rattacher ce manuscrit à l'époque gothique.

Bibliographie.

Leroquais, *Psautiers*, t. II, p. 137, pl. LXIII-LXVI.

Expositions.

Manuscrits à peintures du XIII^e au XVI^e siècle, Paris, Bibliothèque nationale, 1955, n° 3.

173. BIBLE MORALISÉE.

430 × 310 mm.

Atelier parisien.

VERS 1250.

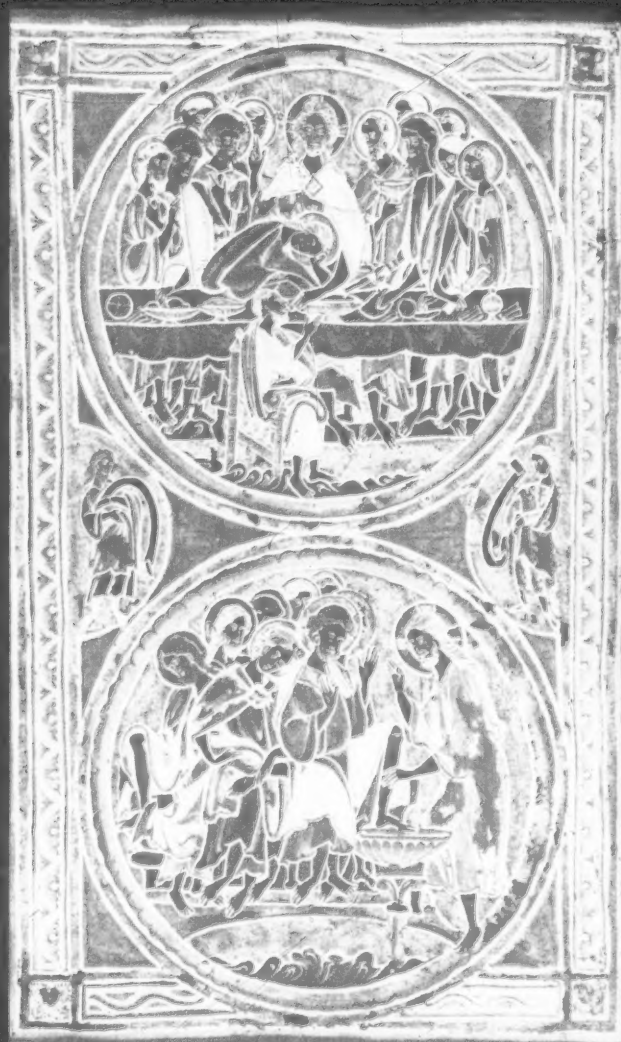
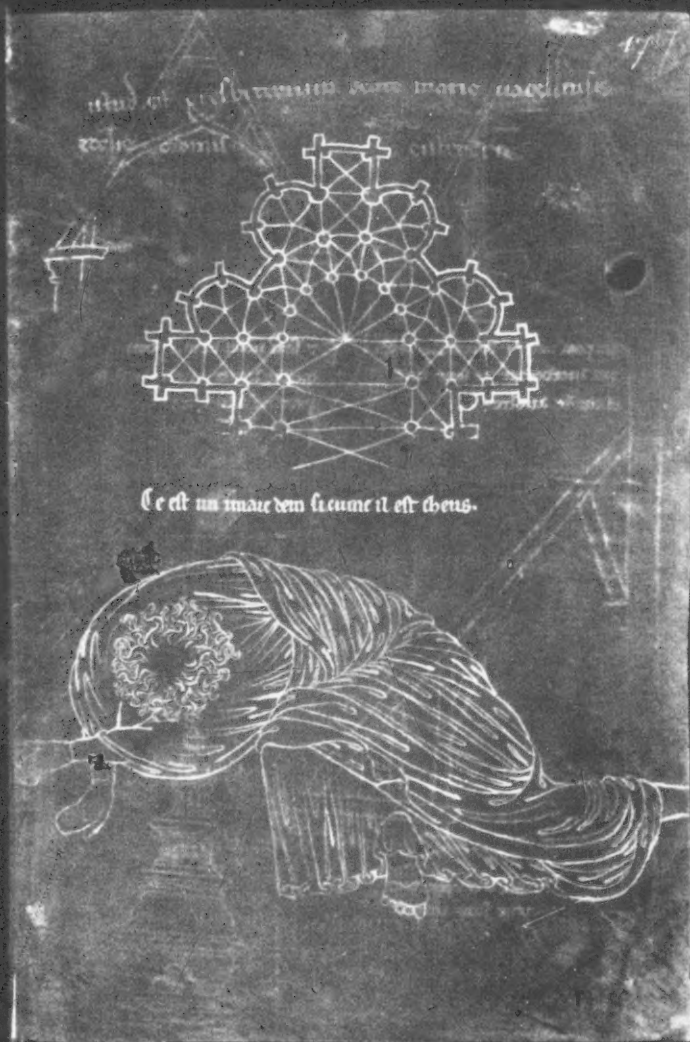
Bibliothèque nationale, Ms. lat. 11560.

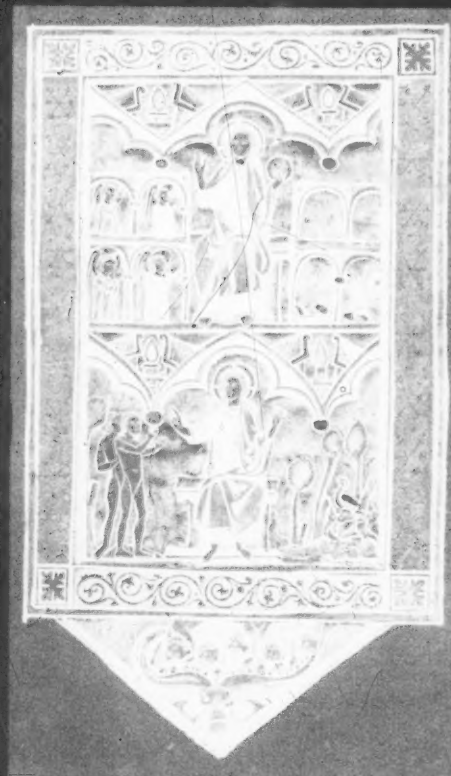
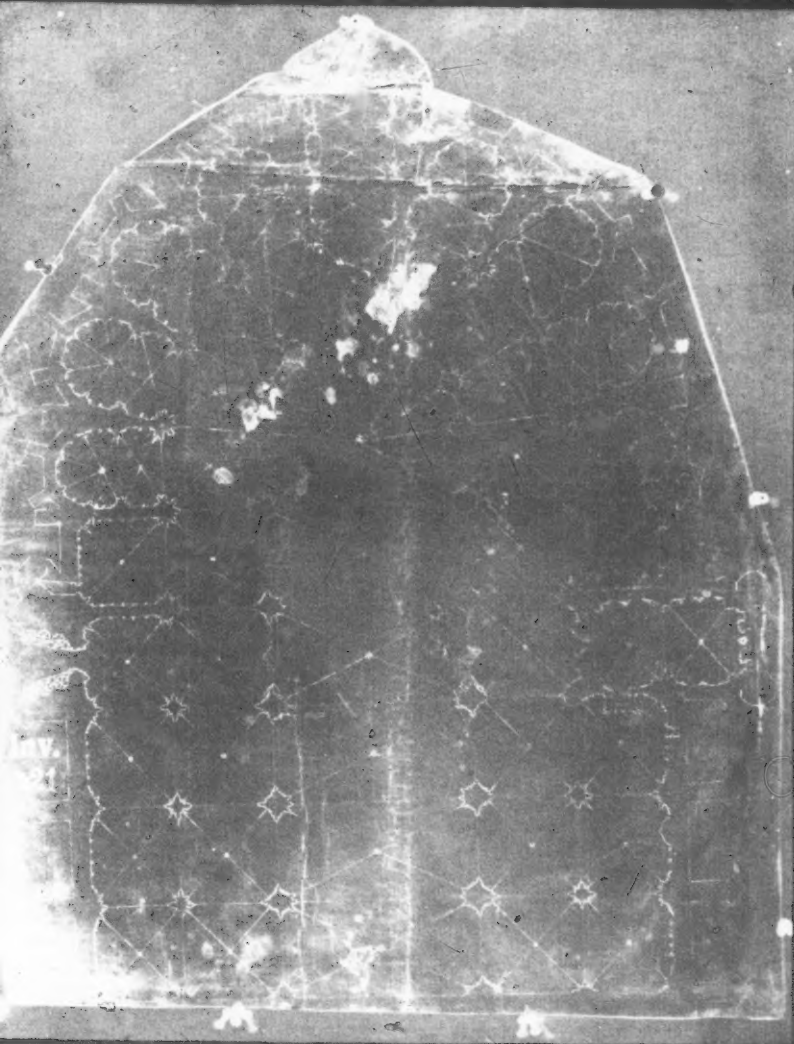
Seconde partie d'une Bible dont d'autres fragments se trouvent à la Bibliothèque Bodéienne et au British Museum. Chaque page comporte huit médaillons en deux colonnes qui se suivent du haut en bas. Les médaillons impairs sont accompa-

gnés, à gauche, du texte de la Bible — du Livre de Job à celui de Malachie —; les médaillons pairs, de divers commentaires. Cette disposition rappelle celle des vitraux aussi bien que le dessin accentué et les coloris lumineux sur fond d'or.

Bibliographie.

A. de Laborde, *Bible moralisée*, pl. CCXXV-CCXXVI et t. V, p. 31.





174

THE ART EXHIBITION CATALOGUES OF
THE NATIONAL MUSEUMS OF FRANCE

Published on microfiche by:

Chadwyck-Healey Ltd
21 Bateman Street
Cambridge CB2 1NB
England

Somerset House
417 Maitland Avenue
Teaneck, NJ 07666
USA

Date of publication and production of master: 1977

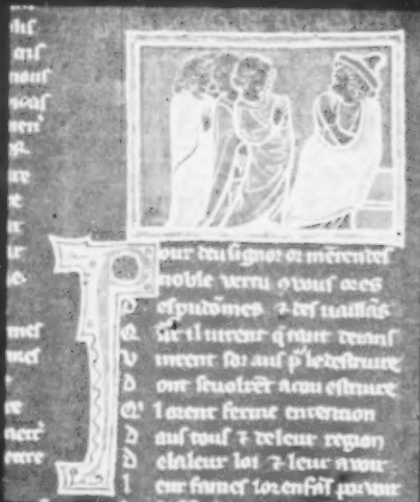
Series: The purpose of this series is to make available those catalogues that have lasting interest through their text or their illustrations. Catalogues and cumulations of titles in the series are available from the publishers.

Serial numbers: Each title is identified by a three-part serial number. The first part of the serial number designates the sales list in which the title was first announced. The second part indicates the agent of publication, i.e. the museum, gallery or organisation that was responsible for the publication of the catalogue. The third part of the serial number is the number allotted to that title.

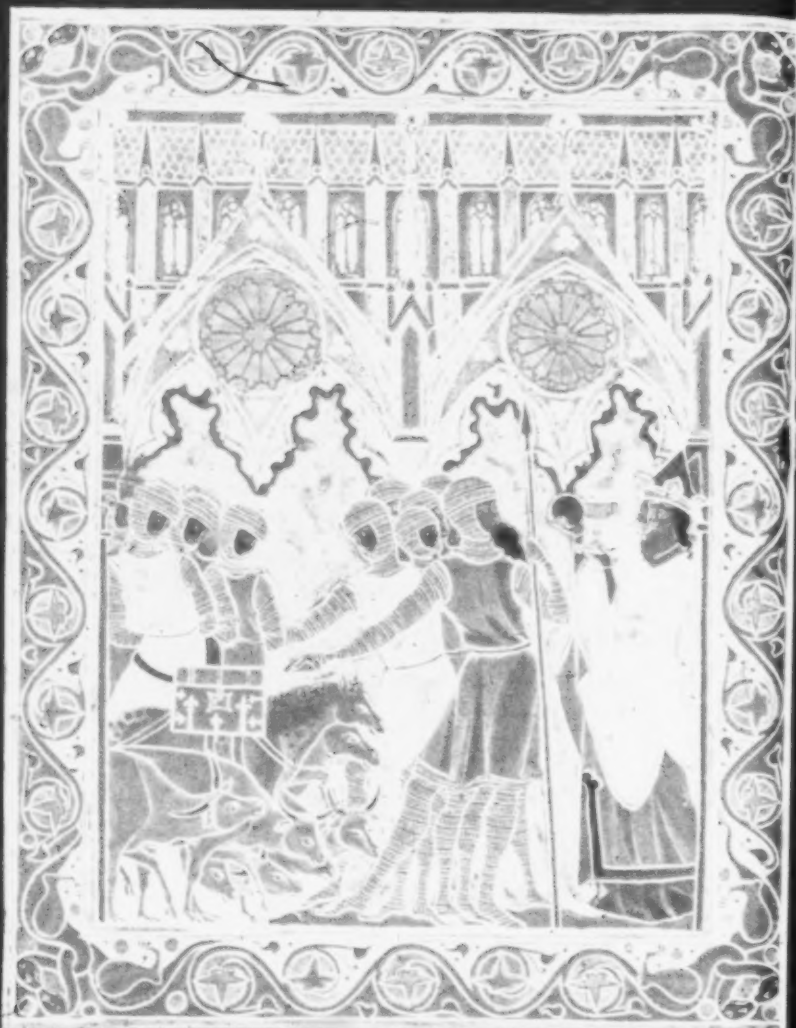
Copyright of the original edition: Editions des Musées nationaux-Paris-France. The microfiche edition is published by permission of the Editions des musées nationaux-Paris-France.

Technical data:

Producing laboratory: NCR Ltd, Boreham Wood, Herts, England.



178



175



176



180

Expositions.

Manuscrits à peintures du XIII^e au XVI^e siècle, Paris, Bibliothèque nationale, 1955, n° 6.
- Saint Louis, Paris, Sainte-Chapelle, 1960, n° 189.

174. PSAUTIER.

215 × 155 mm.

Atelier parisien

MILIEU DU XIII^e SIÈCLE.

Bibliothèque nationale, mss. lat. 10434.

Au début, huit peintures en pleine page : Christ à Majesté, scènes de l'Ancien et du Nouveau Testament.

La tradition romane se conserve encore dans

les encadrements et rinceaux d'or et contraste avec l'évolution du style: souplesse et naturalisme du dessin, intensité nouvelle des coloris, usage de grands fonds d'or.

Bibliographie.

Leroquais, *Psautiers*, t. II, p. 93.

Expositions.

Manuscrits à peintures du XIII^e au XVI^e siècles, Paris, Bibliothèque nationale, 1955, n° 10.

175. PSAUTIER DE SAINT LOUIS.

210 × 145 mm.

Atelier parisien.

ENTRE 1253 ET 1270.

Bibliothèque nationale, Ms. lat. 10525.

Une note du XIV^e siècle au f. Av. indique que ce livre exceptionnel fut exécuté pour le roi : « Cest psautier fu saint Loys. Et le donna la royne Jehanne d'Évreux au roy Charles, filz du roy Jehan, l'an de nostre seigneur mil troys cens soissante et nuef. Et le roy Charles present, fils du dit roy Charles, le donna à Madame Marie de France, sa fille, religieuse à Poyssi, le jour saint Michel l'an mil III^e. » Le calendrier comporte également des notes nécrologiques sur la famille du roi.

Soixante-dix-huit peintures à pleine page relatent des scènes de l'Ancien Testament, depuis l'offrande de Caïn et Abel, jusqu'au couronnement de Saül.

Un des premiers témoins de la peinture gothique, tant par la souplesse et la vivacité des personnages que par les éléments architecturaux qui entourent les scènes; ceux-ci reproduisent si exactement le cadre de la Sainte-Chapelle que leur dessin a pu être surveillé par l'architecte Pierre de Montereuil.

Bibliographie.

Leroquais, *Psautiers*, t. II, p. 101, pl. LXXXII.

Expositions.

Le Moyen-Age, Paris, Bibliothèque nationale, 1926, n° 28. - Manuscrits à peintures du XIII^e au XVI^e siècle, Paris, Bibliothèque nationale, 1955, n° 11. - Saint Louis, Paris, Sainte-Chapelle, 1960, n° 191.

176. MARTYROLOGE D'USUARD.

255 × 260 mm.

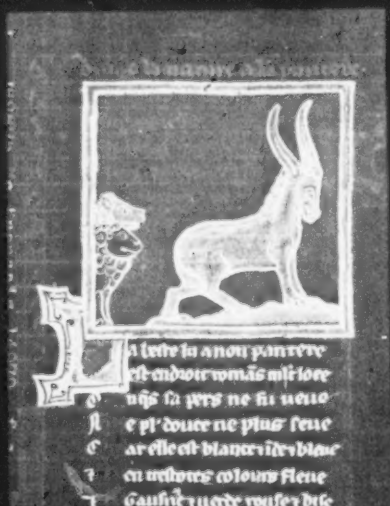
Atelier parisien

VERS 1270.

Bibliothèque nationale, mss. lat. 12834.

Manuscrit orné d'une suite de médaillons comparables à ceux des portails de cathédrales où s'inscrivent les travaux des mois et les signes correspondants du zodiaque. La simplicité de la composition, la précision

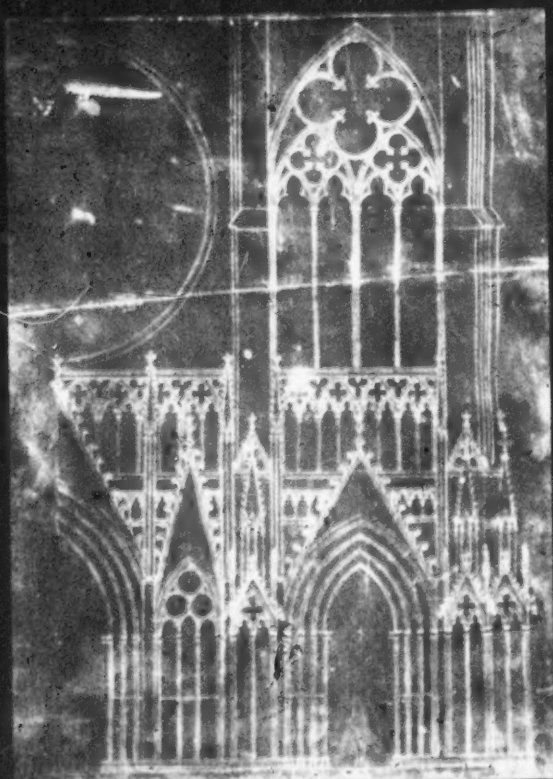
du dessin révèlent le style parisien. Le martyrologe est d'ailleurs précédé d'un calendrier à l'usage de saint Germain-des-Prés.



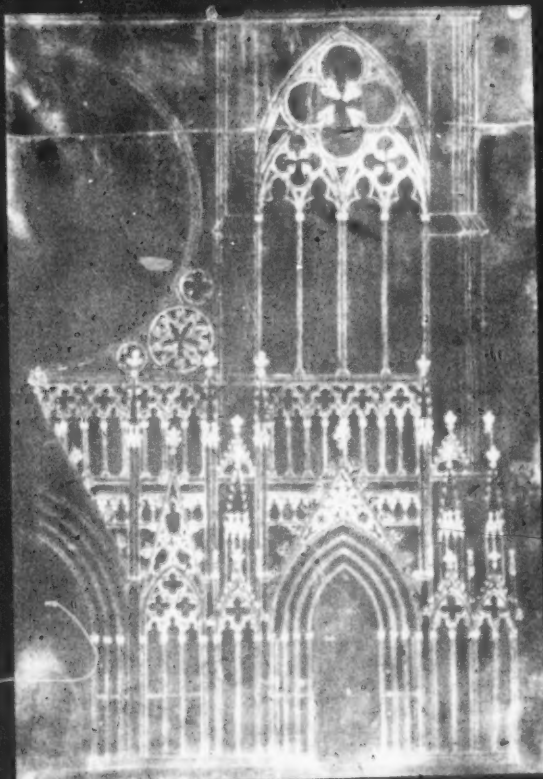
179



177



182



183

Bibliographie.

Vitzthum, *Die Pariser Miniaturmalerei...*, Leipzig, 1907, p. 18, pl. II.

Exposition.

Manuscris à peintures du XIII^e au XVI^e siècles, Paris, Bibliothèque nationale, 1955, n° 25.

177. MISSEL DE SAINT DENIS.

230 × 140 mm.

Atelier parisien

VERS 1270-1280.

Bibliothèque nationale, mss. lat. 1107.

Peinture en pleine page représentant la Crucifixion avec, au pied de la Croix, Adam recueillant le Précieux Sang; vis-à-vis: Christ en Majesté.

Bibliographie.

Leroquais, *Sacramentaires*, t. II, p. 140.

Expositions.

Manuscris à peintures du XIII^e au XVI^e siècles, Paris, Bibliothèque nationale, 1955, n° 28.

178. LA NOBLE CHEVALERIE DE JUDAS MACHABEE ET DE SES NOBLES FRERES.

240 × 155 mm.

Atelier du nord de l'Ile-de-France (?).

1285.

Bibliothèque nationale, Ms. fr. 15104.

Les nombreuses vignettes, serties de traits épais qui accusent la fermeté du dessin, rappellent l'art du vitrail. Le texte, rédigé en un dialecte intermédiaire entre ceux d'Ile-de-France et Picardie, peut faire attribuer ce manuscrit à la région de Compiègne ou Beauvais.

Bibliographie.

Catal. fr., ancien supplément, t. III, p. 315.

Expositions.

Manuscris à peintures du XIII^e au XVI^e siècle, Paris, Bibliothèque nationale, 1955, n° 22.

179. GUILLAUME LE CLERC, BESTIAIRE.

235 × 165 mm.

Ateliers du nord de l'Ile-de-France.

VERS 1285.

Bibliothèque nationale, Ms. fr. 14970.

Outre ce Bestiaire, le volume comprend la traduction, par Guillaume Le Clerc, du *Lapidaire* du poète latin Marbeuf, évêque de Rennes, mort en 1123.

Les enluminures, très proches de celles de « La Noble Chevalerie de Judas Machabée » (n° précédent) sont dues, vraisemblablement, au même artiste.

Bibliographie.

Catal. fr., ancien suppl., t. III, p. 292.

Expositions.

Manuscris à peintures du XIII^e au XVI^e siècle, Paris, Bibliothèque nationale, 1955, n° 23.

180. PSAUTIER ET LIVRE D'HEURES.

230 × 160 mm.

Atelier du Nord de la France.

PREMIÈRE MOITIÉ DU XIII^e SIÈCLE.

Bibliothèque nationale, mss. lat. 1073 a.

Psautier à l'usage d'un monastère de femmes.

Peinture en pleine page sur fond d'or re-

traçant des scènes de la Vie du Christ.

Bibliographie.

Leroquais, *Heures*, t. I, p. 52, pl. II, IV; *Psautiers*, t. II, p. 61.

Expositions.

Manuscrits à peintures du XIII^e au XVI^e siècle. Paris, Bibliothèque nationale, 1955, n° 54.

181. PLAN DU CHŒUR DE LA CATHÉDRALE DE BOURGES.

Parchemin. 0 m 65 × 0 m 80.

XIII^e SIÈCLE.

Strasbourg. Service d'architecture de l'Œuvre Notre-Dame.

Relevé exécuté pour la documentation des architectes de la Cathédrale de Strasbourg.

Au revers : plan du chœur de Notre-Dame de Paris.

Bibliographie.

O. Kletzl, *Ein Werkeim des Frauenhauses von Strassburg*, Marburg, 1939.

182. « PROJET A » DE LA FAÇADE DE LA CATHÉDRALE DE STRASBOURG.

Parchemin, deux feuilles collées, encre noire. 85 × 61 mm.

VERS 1275.

Strasbourg, Musée de l'Œuvre-Notre-Dame.

Ce projet qui présente l'élévation de la moitié sud, jusqu'à hauteur de la corniche, au-dessus de la grande rose, est le plus ancien de la série et ne correspond nullement à la façade réalisée. Apparenté dans son ordon-

nance et dans ses détails à la façade méridionale de Notre-Dame de Paris, il représente peut-être une étude de l'architecte qui éleva la nef.

Bibliographie.

F.-X. Kraus, *Kunst und Alterthum in Elsass-Lothringen, I, Unter-Elsass*, 1877, p. 497-498, fig. 152. - J. Knauth, dans *Strassburger Münsterblatt*, 1912, p. 129, fig. - H. Jantzen, *Das Münster zu Strassburg*, 1933, p. 35, fig. - Hans Reinhardt et Etienne Fels, dans *Bull. Soc. des Amis de la Cath. de Strasbourg*, 2^e série, n° 3, 1935, p. 15. - G. Dehio, *Das Strassburger Münster*, s.d., p. 21, fig. - R. Haman et H. Weigert, *Das Strassburger Münster*, 1942, (3^e éd.), p. 24, fig.

Expositions.

Chefs-d'œuvre de l'art alsacien et lorrain, Paris, 1948, p. 23-24, n° 23.

183. « PROJET A bis » DE LA FAÇADE DE LA CATHÉDRALE DE STRASBOURG.

Parchemin, deux feuilles collées, encre bistre. 85 × 58 mm.

VERS 1300.

Strasbourg, Musée de l'Œuvre-Notre-Dame.

Ce dessin est une copie du projet A, avec adjonction d'éléments décoratifs empruntés à la façade exécutée : réseaux des rosaces

et des écoinçons, ornements végétaux des chapiteaux et des rampants.

Bibliographie.

Cf. n° 178.

Expositions.

Chefs-d'œuvre de l'art alsacien et lorrain, Paris, 1948, p. 23-24, n° 24.

PRETEURS

Nous exprimons toute notre gratitude à :

Son Eminence le Cardinal Lefebvre, Archevêque de Bourges;

Mgr l'Archevêque de Sens;

Mgr l'Evêque d'Amiens;

Mgr l'Evêque de Chartres;

MM. les Préfets de la Seine-Maritime et des Vosges;

M. le Directeur de la Maison centrale de Fontevault;

M. le Directeur de l'Asile d'Aligre;

MM. les Archiprêtres des Cathédrales d'Amiens, Bourges, Chartres et Sens; des paroisses de Notre-Dame de Besançon, Notre-Dame de Mantes, Saint-Denis, Saint-Omer et Souvigny;

M. le Curé de Saint-Germain-l'Auxerrois;

MM. les Curés de Bonneville-Aptot, Bouillac, Braine, Charroux, Saint-Spire de Corbeil, Saint-Pierre de Dreux, Gassicourt, Le Bourget-du-Lac, Saint-Amand-les-Pas, Notre-Dame de Verneuil-sur-Avre.

MM. les Maires d'Albi, Amiens, Angers, Arras, Autun, Auxerre, Besançon, Bonneville-Aptot, Bouillac, Bourges, Braine, Cambrai, Chartres, Chatillon-sur-Seine, Corbeil, Dijon, Dreux, Evreux, Issoudun, Le Bourget-du-Lac, Le Puy, Lille, Limoges, Mantes-Gassicourt, Metz, Saint-Amand-les-Pas, Reims, Rouen, Saint-Omer, Saumur, Semur-en-Auxois, Senlis, Sens, Soissons, Souvigny, Strasbourg, Toulouse, Troyes, Verneuil-sur-Avre;

M. Julien Cain, membre de l'Institut, Administrateur général de la Bibliothèque nationale;

M. Jean Porcher, Conservateur en chef du département des Manuscrits de la Bibliothèque nationale;

MM. Pierre Verlet et H. Landais, Conservateur en chef et Conservateur du Département des Objets d'art du Musée du Louvre;

M. Francis Salet, Conservateur du Musée de Cluny;

Les Conservateurs des Musées de : Albi (M. E. Julien); Amiens (M. R. Richard); Angers (M. H. de Morant); Arras (M. Ch. Hollard); Auxerre (M. R. Louis); Besançon (Mlle M.-L. Cornillot); Bourges (M. J. Favière); Cambrai (M. G. Bayle); Chartres (M. R. Gobillot); Chatillon-sur-Seine (M. R. Joffroy); Dijon, Musée archéologique (M. P. Lebel); Epinal, Musée départemental des Vosges (M. A. Jacquemin); Evreux (Mlle Viallefond); Issoudun (M. J. Favière); Le Puy (M. R. Gounot); Lille (M. P. Maurois); Limoges (M. S. Gautier); Metz (M. Collot); Reims (M. F. Pomarède); Rouen, Musée Le Secq des Tournelles (Mlle Popovitch); Musée départemental des Antiquités (Mlle E. Chirol); Saint-Omer (Mlle S. Guillaume); Saumur (Mlle M. Jacob); Senlis (Mlle F. Amanieux); Sens (M. P. Paruzot); Soissons (M. J. Depouilly); Strasbourg, Musée de l'Œuvre-Notre-Dame (M. H. Haug Directeur, M. V. Beyer, Conservateur); Toulouse (M. P. Mesplé); Troyes (Mlle M. Dubuisson).

L'organisation et la présentation de l'Exposition ont été réalisées par le Département des Sculptures : M. Pierre Pradel, Conservateur en chef, M. Gérard Hubert, Conservateur ; Mlles Michèle Beaulieu et Françoise Baron, Assistantes.

Avec le concours :

de M. Lahalle, Architecte en chef du Palais du Louvre et des Tuileries;
des Services de la Réunion des Musées Nationaux : Mme A.-S. Henraux, Chef des Services administratifs; Mlle Hériard-Dubreuil, Mme de la Celle, Mlle Myriam Guise;
des ateliers des Musées Nationaux dirigés par MM. Robin, Thévenard, Leclerc et Gaucherot; de M. Zezzos, restaurateur.

La très importante contribution des Monuments Historiques, autorisée par M. René Perchet, Directeur général de l'architecture, est due particulièrement à :

M. Jean Verrier, Inspecteur général honoraire;
MM. Albert Chauvel, Jacques Dupont, J.-P. Paquet, Lucien Sallez, Jean Trouvelot, Bernard Vitry, Inspecteurs généraux; Auzas, Taralon, Inspecteurs principaux; Costa, Echapasse, Esterle, Feray, Inspecteurs; Berry, Camelot, Daurian, Lot, Architectes en chef; André, Canonne, Delaunay, Enguenhard, Esnault, Génarmont, Mabileau, Revillon, Architectes des Bâtiments de France; Dumas, Estienne, de Fournoux, Gauchery, Jusselin, le chanoine Lestocquoy, Méras, Conservateurs des antiquités et objets d'art; Melles Vinçot et Maître-Devallon; M. Nigron, Chef du chantier de Reims.

Les vitraux ont pu être présentés grâce à MM. Grüber et Lorin, maîtres-verriers.

Les notices du Catalogue sont dues à :

Mlles *Michèle Beaulieu* et *Françoise Baron*, Assistantes au Département des Sculptures du Musée du Louvre, pour les sculptures.

M. *Louis Grodecki*, Chargé de cours à la Faculté des Lettres de l'Université de Strasbourg, pour les vitraux.

MM. *Hubert Landais*, Conservateur au Département des Objets d'art du Musée du Louvre, et *Jean Taralon*, Inspecteur principal des Monuments Historiques, pour les objets d'art.

M. *Jean Porcher*, Conservateur en chef du Cabinet des Manuscrits de la Bibliothèque nationale, pour les manuscrits à peinture.

Les photographies sont de :

Archives photographiques : 36, 42, 63, 64, 67, 68, 71, 72, 73, 76, 77, 80, 81, 82, 87, 90, 91, 94, 100, 145, 146, 147, 148, 149, 150, 151, 152, 153, 154, 155, 156, 157, 158, 161, 163, 164, 166, 184.

Bibliothèque nationale : 168, 169, 171, 172, 173, 174, 175, 176, 177, 178, 179, 180.

Musée d'Amiens : 125.

Service de Documentation photographique de la Réunion des Musées nationaux : 1, 2, 3, 5, 6, 7, 8 (détail), 9, 10, 11, 12, 13, 14, 15, 16, 18, 19, 20, 21, 24, 25, 26, 27, 28, 29, 30, 31, 32, 37, 38, 39, 44, 45, 47, 48, 49, 50, 51, 53, 54, 55, 57, 58, 59, 60, 61, 62, 65, 66, 70, 71 (détail), 75, 78, 79, 83, 84, 86, 88, 89, 96, 99, 102, 104, 105, 106, 107, 108, 109, 111, 112, 113, 116, 127, 135, 136, 138, 141, 162, 182, 183.

Service d'architecture, Strasbourg : 181.

Madame Hélène Adant, Paris : 74.

Ph. Chambon, Châtillon-sur-Seine : 117, 118.

Studio Drancourt, Arras : 126.

Ellebe, Rouen : 119, 170.

Franceschi, Paris : 165.

Giraudon : 8, 22, 23, 33, 34, 35, 43, 95, 101, 159.

Lanierce, Paris : 167.

Jean Marty, Epinal : 52.

Phelipot, Auxerre : 132.

